Breitkopf & Härtels Musikbücher

H. Berlioz

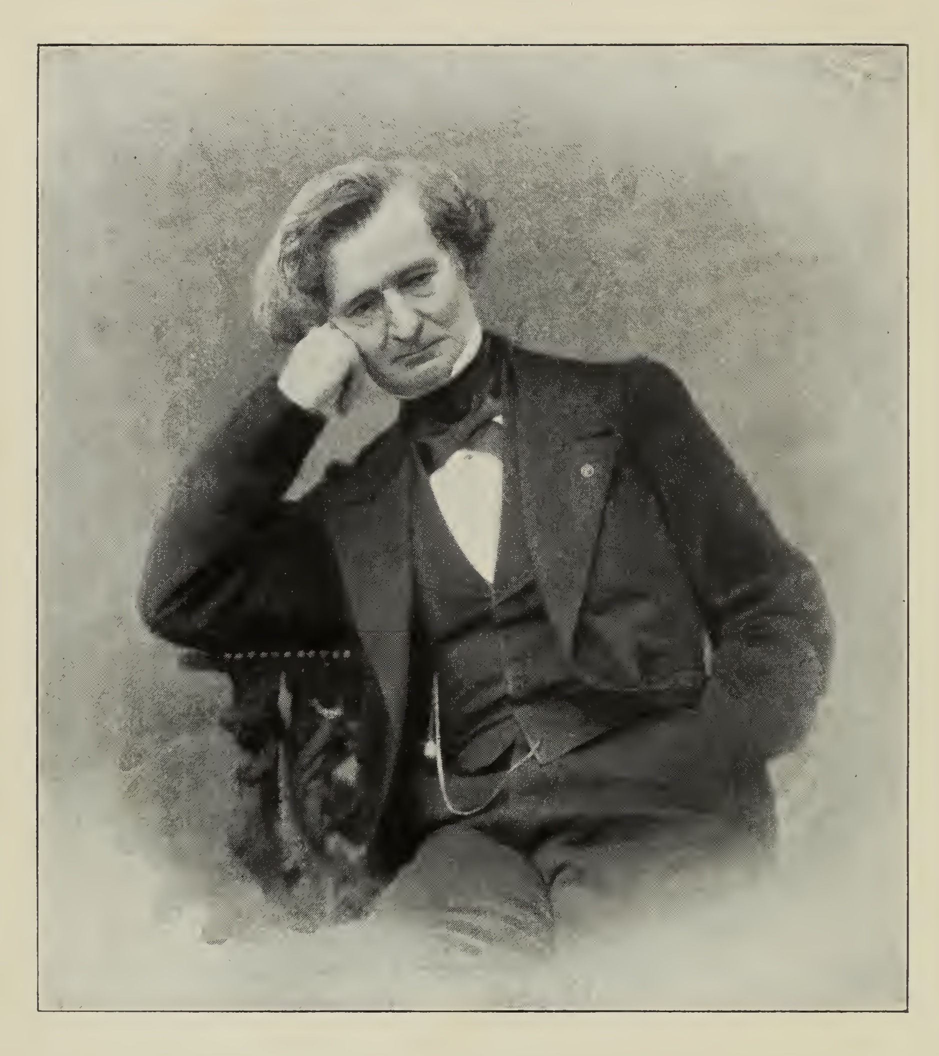
von

La Mara

Kleine Musikerbiographien







Hector Berlioz

Hector Berlioz

von

La Mara

Neubearbeiteter Einzeldruck

aus den

Musikalischen Studienköpfen

Achte Auflage



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1913

Wenn ein Ausspruch Jean Pauls lautet: „Luft und Lob ist das Einzige, was der Mensch nicht entbehren kann", so hat ein großer Künstler dieses Wort mit seinem Tode besiegelt. Hector Berlioz, der größte Instrumentalkomponist Frankreichs, ist im Gram um die Nichtanerkennung seiner Verdienste im Vaterlande aus diesem Leben geschieden. Gewiß ist, daß es eine der Eigentümlichkeiten des genialen Mannes war, sich als Märtyrer zu betrachten und ob dieses seines Märtyrertums für seine Kunst in bittere Klagen auszubrechen. Über die Vollberechtigung jener Klagen aber dürfte sich streiten lassen. Heller als über dem Leben manches unserer deutschen Musiker hat die Sonne des Glücks über seinen Bahnen geleuchtet, an Ruhm und Ehren hat es ihm nicht gefehlt, und weithin reichte der Klang seines Namens über die Grenzen seiner Heimat hinaus. Kein Geringerer als Liszt*) bestätigt dies, indem er am 12. September 1884 an Richard Pohl schreibt: „Er konnte sich nicht der richtigen Idee fügen, daß ein Genie nicht unbestraft bleiben darf und ein Neuerer nicht sogleich das Wohlgefallen der Veralteten zu beanspruchen hat. Übrigens liegt in seinem Grollen gegen die Pariser »gredins et crétins«, die er auch anderwärts finden konnte, ein starker Teil von Ungerechtigkeit. Trotz seiner übertriebenen Courtoisie zugunsten des Auslandes steht tatsächlich fest, daß bis jetzt kein europäischer Komponist solche Auszeichnungen von

*) La Mara, „F. Liszts Briefe" II, Nr. 347. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893.) Liszts Brief knüpft an Pohls Schrift „Hector Berlioz, Studien und Erinnerungen" (Leipzig, B. Schlicke, 1884) an.

seinem Lande erhielt wie Berlioz von Frankreich. Man vergleiche die Stellung Beethovens, Webers, Schuberts, Schumanns mit der von Berlioz*) . . . Seine zahlreichen Konzerte in Paris waren immer sehr besucht. Wenn deren Reinertrag sich sehr verminderte, so verschuldeten diesen Übelstand die großen Kosten des Orchesterpersonals und der Kopiaturen. Die französische Regierung machte mehrere Bestellungen für Werke und zu leitende Konzerte bei Berlioz. Wie Victor Hugo wurde er nach dreimaliger Kandidatur zum Mitglied des »Institut de France« ernannt — ebenfalls (ohne Kandidatur) zum Bibliothekar des Konservatoriums, Mitarbeiter des hochangesehenen »Journal des Débats« und Officier de la Légion d'honneur. Wo finden wir in Deutschland ähnliche Bevorzugungen? Wozu also die bitteren Beschimpfungen Berlioz' der Pariser »gredins und crétins«? Allerdings hat es Berlioz leider nie zu einem durchschlagenden Theatererfolg gebracht, obschon seine Natur theatralisch angelegt war."

Gleichwohl genügten die gewonnenen Resultate nicht dem ehrbegierigen Sohn Frankreichs, der einen lauten Widerhall im Herzen seines Volks ersehnte, und was mehr als einer unserer heimischen Künstler dankbar als Gunst des Schicksals gepriesen haben würde, ließ die Seele dessen unbefriedigt, der das immerhin bescheidenere Maß der Erfolge seines Strebens den weithin schallenden Triumphen verglich, die seine Kunstgenossen Rossini und Meyerbeer auf jenem selben Schauplatz seiner Tätigkeit feierten. Waren sie doch nur Gäste des Landes, das ihn geboren, während sich an ihm — so meinte er — das alte Wort erfüllte von dem Propheten, dessen Stimme im Vaterlande meist ungehört verhallt.

---

*) Liszt führt dies sodann des weiteren aus.

Und Hector Berlioz war ein treuer Sohn seines Vaterlandes, ja, man darf ihn mit Prod'homme*) als „eine der höchsten Inkarnationen des nationalen französischen Genies" bezeichnen. Nicht minder erscheint er als echtes Kind der Zeit, aus der er hervorgegangen. Französisches Blut pulsiert in einer jeglichen seiner Schöpfungen. Davon zeugt der rückhaltlose Feuerstrom der Empfindung, die Glut der Phantasie, der lebendige rhythmische Pulsschlag, das leuchtende Kolorit, der geniale Klangsinn, die Steigerungskunst durch dynamische und rhythmische Gegensätze, die Vorliebe für Glanz und Farbenpracht, mit einem Wort: das ausgebildete Sinnenleben, das, zur Erzielung möglichster Schärfe des Ausdrucks, kein Hilfsmittel verschmäht. Wie aber die Jugendzeit des Meisters mit der Jugend jener Periode zusammenfiel, die wir unter dem Namen der romantischen kennzeichnen und die jenseits des Rheins, der heißblütigeren Natur unseres Nachbarvolkes gemäß, noch ungleich stürmischer ins Leben trat, als auf deutschem Boden, das bekundet der Zug zum Großen, Erhabenen, ja Übermenschlichen, das mangelnde Gleichmaß zwischen Idee und Ausführung, der dem Künstler eigene vielgerügte Hang zum Spukhaften und Abenteuerlichen, zum Grauenvollen und Ungeheuerlichen — der Stempel, den jene Epoche des Sturms und Drangs einem ihrer genialsten Jünger auf die Stirn drückte.

Wie wohl kein anderer in gleichem Maße, ward Hector Berlioz ein Künstler des Sturms und Drangs geboren.

*) „Hector Berlioz" (1904). Deutsch von L. Frankenstein (Leipzig, Deutsche Verlagsaktiengesellschaft, 1906). Nächst diesem, durch Verwertung zahlreicher Originalurkunden und Dokumente, sowie umfänglicher Studien, wichtigen Werke des schon durch seinen »Cycle Berlioz« u. a. verdienten Berlioz-Forschers, wurden für vorliegende Skizze benutzt: Adolphe Jullien, »H. B., sa vie et ses oeuvres« (Paris, Librairie de l'art 1888), desgleichen Rudolf Louis, H. B. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904.)

Nicht leichten friedsamen Genuß bieten seine Werke, seines Wesens treues Abbild, dar: wir verstehen sie nur wahrhaft, wenn wir die Kämpfe verstehen lernten, die die Künstlerbrust durchwühlten. Es ist noch vieles ungeklärt in ihnen und kaum eins derselben ist in seiner Totalität zu der Verklärung hindurchgedrungen, in der wir das Wahrzeichen des vollendeten Kunstwerks zu erblicken gewöhnt sind. Der ebenso krankhaft Sensitive als Maßlose kann nicht über sich selbst hinaus, seine Ichnatur leidet, wie Georg Göhler so wahr sagt*), „an der Unfähigkeit, zur Hingabe an ein großes Allgemeines zu gelangen. Nicht philosophisch, noch spekulativ, noch religiös", nur „spezifisch musikalisch und theatralisch" veranlagt, trieb er „mit seinen Göttern: Beethoven, Gluck, Shakespeare eine Art Heroenkultus und blieb dafür den Fragen der Gegenwart fremd. Er verstand weder Wagners Reformideen, noch die Bestrebungen der neudeutschen Musiker. Ihm fehlte das Gemeinsamkeitsgefühl, der feurige Idealismus Wagners, Liszts, Bülows, der in die Zukunft wies. Ihm fehlte der feste Zusammenhang mit den allgemeinsten Grundlagen des geistigen Lebens. . . . Seine gesamte physische und psychische Veranlagung ließ ihn nicht zu der klassischen Größe kommen, nach der er rang; aber er schuf im Bereich seiner pathologischen Natur Kunstwerke, die zum Echtesten und Wahrsten gehören, was wir besitzen."

Mit Vorliebe verweilt seine überreizte Phantasie an den äußersten Grenzen der Schönheitslinie und überspringt dieselbe nicht selten mit jähem Sprunge. Nicht die Darstellung des Schönen, sondern des Wahren, Charakteristischen ist das Grundprinzip seines Schaffens; darum beruht die Eigentümlichkeit seiner Tongestaltungen nicht in ihrer Schönheit, in dem harmonischen Verhältnis zwischen In-

*) „Die Zukunft", 10. Juni 1905.

halt und Form, sondern vielmehr in der Besonderheit ihrer Charakteristik. Berlioz ist wahr bis zur Unerbittlichkeit und Schroffheit, er charakterisiert mit verletzender Schärfe. Er schmeichelt nie, er will uns nicht gewinnen durch die Anmut und Liebenswürdigkeit seiner Formen, er kommt unseren Neigungen und Gewohnheiten nirgends entgegen. Er bleibt ein strenger Apostel der Wahrheit, der nicht um Haaresbreite von seinem Glaubensbekenntnis abweicht, der uns nicht wohltun, sondern, uns in innerster Seele erregend, überzeugen will, daß die Welt und das Leben so sei, wie er sie uns zeigt in seinem dunklen Spiegel.

Von höchster Subjektivität freilich und als einer exzentrischen, vom Pessimismus erfaßten Seele entsprungen, bezeugen sich die Weltanschauungen, die dieser Spiegel reflektiert. Es sind vielfach Phantasien düsterster Art, aus den dunkelsten Finsternissen der Nacht zusammengewoben, nur hier und dort von magischen Blitzen erhellt, an die wir in den Werken des Künstlers herantreten. Der Schmerz und die Verzweiflung, der Hohn und Jammer, der Kampf und die Widersprüche des Erdendaseins sind uns, zu künstlerischen Gebilden verkörpert, vor ihm nie lebensvoller und greller beleuchtet vor die Seele geführt worden als von Berlioz, von dem Moritz Hauptmann vor siebzig Jahren geradezu sagte, daß er in der Behandlung des dem Guten feindlichen Prinzips seine höchste Virtuosität entfalte. Es liegt ein dämonisches Element im Naturell des Meisters, das er mit der ihm eigenen Rücksichtslosigkeit zur Erscheinung bringt. Nichtsdestoweniger weist er die freundschaftliche Warnung Humbert Ferrands vor der Callotschen Richtung, die er einschlagen zu wollen scheine, mit der Beteuerung zurück: „Niemals werde ich ein Freund des Häßlichen sein!“ Gleicherweise begegnet er dem oft wiederholten Vorwurf der Vorliebe für lärmende In-

strumentierung mit der Betonung, daß er vielmehr die Instrumente zu „dematerialisieren" bemüht sei. Vergleicht man seine Partituren mit denen neuesten Herkommens, so wird man in der Tat über ihre einfache, durchsichtige Orchestrierung staunen. Den Klassizisten machte er sich als vermeintlicher Neuromantiker, den Vertretern des Fortschritts, denen er demonstrativ verwehrte, ihn ihren Anhängern beizuzählen, als Rückständiger unliebsam; ja während Liszt, selbstlos und hochgesinnt wie immer, allenthalben für ihn und seine Schöpfungen eintrat, nahm er des Freundes Werk gegenüber eine geradezu feindselige Haltung an.

Eine absolute Selbständigkeit, eine häufig bis zur Bizarrerie ausschweifende Originalität offenbaren die Erzeugnisse dessen, der sich keiner anderen Notwendigkeit beugte, als der, die ihn auf die Eingebungen seiner Muse lauschen ließ. Ohne Rast und Ruh der Verwirklichung seiner kühnen Ideen hingegeben, folgte er mit strenger Konsequenz den Bahnen, die sein Genius ihn gehen hieß, die Opposition des Publikums wie seiner Kunstgenossen nicht achtend, mit unerschütterlicher Zuversicht an die göttliche Natur seiner künstlerischen Mission glaubend. Berlioz' *geschichtliche* Bedeutung liegt hauptsächlich in dem, was er in der *Instrumentalmusik* geleistet hat. Deren geistigen Inhalt hat er einerseits durch Erweiterung ihrer Ausdrucksmittel, andrerseits durch Anschluß an Dichtungen oder frei erfundene Programme zu verdeutlichen und zu beleben gesucht und ist hiermit zum *Schöpfer der modernen Programmusik* geworden, in der er das Erinnerungs- oder Leitmotiv zuerst anwandte.

Daß es aber eine ungleich dankbarere und bequemere Aufgabe ist, alte bekannte Wahrheiten der Welt zu predigen, als der Verkünder neuer Ideen zu sein, daß es vorwiegend dornenvolle Pfade zu sein pflegen, die die Pro-

pheten neuer Wahrheiten unter uns wandeln, das hat auch Hector Berlioz mit Leid erfahren. Gleichwohl darf es uns nicht Wunder nehmen, wenn dem also gewesen. Nicht leicht erschließt sich selbst dem vorurteilslosen Blick das Verständnis einer so extravaganten, unharmonischen Natur, wie die seine war. Die wundersamsten Gegensätze in sich vereinend, blieb sie den Mitlebenden ein ungelöstes Rätsel, erschwert sie es auch der Nachwelt, das rechte Verhältnis zu ihr zu finden.

Es liegt etwas Zwiespältiges in der künstlerischen Individualität Berlioz', auf das sich die Schwierigkeit seines Verständnisses vornehmlich zurückführen läßt und das doch zugleich — dies ist das tragische Moment in seiner Erscheinung — die eigentümliche Größe derselben bedingt. Seiner Geburt und Erziehung, wie seinem Herzen nach Franzose von reinstem Wasser, griff Berlioz doch mit der kosmopolitischen Freiheit des Künstlers über die nationalen Grenzen hinaus, und indem er seinen Geist vorzugsweise an den Schöpfungen unserer großen Meister und vor allem unseres Meisters aller Meister: Beethoven, nährte, gestattete er deutscher Denk- und Empfindungsart einen so tiefgehenden Einfluß auf sein Schaffen, daß Deutschland in mehr als einer Beziehung als seine eigentliche geistige Heimat betrachtet werden darf. Leider hat es ihm nicht gelingen wollen, die nationalen Gegensätze in sich zu verschmelzen. Unvermittelt gingen sie in ihm neben einander her; zum einheitlichen Strome flossen sie um so seltener zusammen, als sich den nationalen Widersprüchen noch diejenigen seiner eigenen Individualität vereinten. Fürwahr, verwundert möchten wir fragen, wie solche Tiefe der Konzeption mit so dämonischer Lust am Effekt, solche Zartheit der Empfindung mit so ungezügelter Exzentrizität, solche Intensität des Gedankens mit den leichten Schaumperlen französischen Esprits, ein so poesievoller, idealer

Sinn mit so realistischer, oft naturalistischer Ausdrucksweise sich verbinden konnte? Es ist und bleibt etwas Fremdartiges in seiner Gefühls- und Darstellungsweise, das trotzdem oder eben weil es eine Doppelheimat hatte, nirgends eine wahre Heimat fand.

Und so ist es gekommen, daß weder die Franzosen, das ihm blutsverwandte, noch wir, das ihm geistesverwandte Volk, ihn, mindestens bei seinen Lebzeiten, wahrhaft zu verstehen, noch seine Werke mit gerechter Pietät zu genießen pflegten. Obwohl er dem Geiste nach zum guten Teil einer der Unseren war, haben wir ihn doch niemals als solchen betrachtet, und selbst auf dem Boden, dem er entstammte, hat er trotz vielfacher Auszeichnungen, mit denen man ihm seine Tätigkeit lohnte, in Wahrheit doch als Fremdling dahingelebt und ist als solcher dahingegangen.

An dem Toten sühnt nun die Nachwelt, was die Mitlebenden an ihm versäumt, des heißestes Sehnen dahin ging, geliebt und verstanden zu werden, und dessen tragisches Geschick es doch wollte, daß er seinem innersten Wesen nach unverstanden blieb bis ans Ende!

Zu La Côte-Saint-André, einem kleinen Städtchen des Departement Isère, ward Hector Berlioz am 11. Dezember 1803 geboren. Sein Vater, Dr. med. Louis Berlioz, betrieb daselbst eine ausgebreitete ärztliche Praxis, die ihn auch in den benachbarten Städten häufig beschäftigte. Er war mit Leib und Seele seinem Berufe hingegeben und erfüllte denselben, wie seine Wohlhabenheit es ihm erlaubte, in uneigennützigster Weise, als ein Wohltäter der Armen und Bedürftigen. Dabei besaß er ein so umfassendes Wissen, daß eine von ihm verfaßte Schrift über eine wichtige Frage der Heilswissenschaft von der medizinischen Gesellschaft zu Montpellier mit dem Preise gekrönt wurde. Der Erziehung des Sohnes wid-

meten er und seine streng religiöse Frau, Marie Antoinette Josephine geb. Marmion, sich mit vielem Eifer, ja der Vater übernahm zunächst selbst seine Ausbildung. Er hatte sich damit keine geringe Aufgabe gestellt, denn die exzentrische Natur des Knaben machte sie ihm nicht leicht. Dieser war zerstreut beim Unterricht und seine Gedanken schweiften unablässig hin und her. Nur eins vermochte seine Aufmerksamkeit zu fesseln: die Schilderung von fremden Ländern und Menschen. Das Anschauen der Weltkarten und die Lektüre der Reisewerke in der väterlichen Bibliothek nährten seine phantastische Sehnsucht nach dem Fernen, Wunderbaren, die ihm angeborene Reise- und Abenteuerlust, und in den entlegensten Gegenden der Erde war er bald heimischer als in seinem eigenen Vaterland. Vergebens mühte sich der Vater anfangs, ihm Geschmack an den klassischen Studien beizubringen. Da ging ihm plötzlich, inmitten der Beschäftigung mit der Äneide, der Sinn für die Poesie Virgils auf, und die Erzählung vom Opfertod der Dido ergriff sein Gemüt so gewaltsam, daß, als sein Vater sie mit ihm durchnahm, seine Stimme brach und die Lektion unter einer Flut von Tränen endete.

Berlioz selbst gibt uns in seinen Memoiren*) den Schlüssel für diese krankhafte Empfindsamkeit. Sein zwölfjähriges Herz empfand bereits mit Leidenschaft die Pein einer ersten Liebe: sie erschloß ihm mit einem Male die bisher unverstandenen Welten der Poesie und Tonkunst. Eine achtzehnjährige Schöne, Estelle Duboeuf, die er in Meylan, nahe der savoyischen Grenze, wo er seinen Großvater allsommerlich besuchte, kennen gelernt hatte, war die Angebetete seines Herzens. Alle, selbst der Gegenstand seiner Liebe, spotteten seiner jugendlichen Passion,

---

*) 2 Bde. Paris, Calman Lévy, 1870. 2. Aufl. 1878. Deutsch von Elly Ellès. Breitkopf & Härtel, 1903.

die er gleichwohl weder zu besiegen, noch zu verhehlen imstande war. Ganze Nächte verbrachte er in trostloser Unruhe und am Tage verbarg er sich in den Maisfeldern oder in den verstecktesten Plätzen des Gartens, nach seinen eigenen Worten, „gleich einem verwundeten Vogel, leidend und stumm". Florians „Estelle" war ihm nun der Inbegriff von Poesie; einigen Romanzen aus derselben galt auch einer seiner ersten Kompositionsversuche, ja er nahm eine ihrer melancholischen Melodien später in seine phantastische Symphonie auf.

Ein Flageolet (eine Art Piccoloflöte), das ihm der Zufall in die Hände führte, hatte seine musikalischen Fähigkeiten zuerst geweckt. Seine vergeblichen Bemühungen, auf demselben die Marlborough-Weise nachzuahmen, die damals in aller Munde war, bewogen den Vater, ihn mit der Behandlung des Instrumentes bekannt zu machen, und wirklich brachte er es schon nach zwei Tagen dahin, den Seinen die beliebte Melodie vorzuspielen. Hierauf lehrte ihm der Vater die Noten lesen und gab ihm bald auch eine wirkliche Flöte in die Hand, über deren Mechanismus er ihn gleichfalls aufklärte. Der junge Musikschüler übte auf das eifrigste, und ehe sieben oder acht Monate vergingen, hatte er sich „eine mehr als leidliche" Fertigkeit auf derselben erworben. Jetzt wünschte Louis Berlioz selbst die unverkennbaren Anlagen seines Sohnes weiter auszubilden und vereinigte sich mit mehreren Familien, um einen Musiklehrer aus Lyon kommen zu lassen. Ihm, Imbert mit Namen, wurde Hectors Unterricht übertragen. Er erteilte ihm täglich zwei Stunden im Gesang und Flötenspiel, und dank seiner Pflege entwickelte sich der Knabe bald nicht nur zu einem sicheren Sopransänger, sondern auch zu einem kleinen Flötenvirtuosen, der die kompliziertesten Konzerte kühn zu bewältigen verstand. Als ein neuer, noch geschickterer Lehrer, ein Elsasser Namens Dorant, an

Imberts Stelle kam, unterwies dieser ihn und seine Schwester gemeinsam auch auf der Gitarre. Doch währte dieser Unterricht nicht lange. Eines Tages erklärte der Meister, daß er ihm nichts weiter lehren könne — denn der Schüler habe es bereits eben so weit als er selbst gebracht.

Indessen beschäftigten den zwölfjährigen Musikfreund stolzere Pläne. Er wollte komponieren. Die Schwärmerei für seine »Stella montis« drängte ihn dazu. Eine alte Harmonielehre Rameaus mit d'Alemberts Erläuterungen, die er unter den Büchern des Vaters entdeckte, sollte, so hoffte er, ihn in die Geheimnisse der Komposition einweihen. Doch ob er auch ganze Nächte lang dem Studium dieser „dunklen Theorien" oblag, das Verständnis derselben enthüllte sich ihm nicht. Er versuchte nun mit der Praxis, was ihm mit der Theorie nicht glücken wollte, und setzte einige Duos in Trios und Quartette um; nur förderte er dabei die wunderlichsten Akkordbildungen zutage. Erst das Anhören mehrerer Pleyelschen Quartette brachte ihm etwas klarere harmonische Begriffe bei, und mit Hilfe der Harmonielehre von Catel, die er sich zu verschaffen gewußt hatte, kam er endlich den Gesetzen der Tonsetzkunst näher auf die Spur.

Voll Verlangen, die neuerworbenen Erfahrungen künstlerisch zu betätigen, schrieb er eine Art Potpourri für sechs Stimmen über italienische Themen. Die Harmonie desselben schien erträglich. Das gab ihm Mut zu weiteren Experimenten. Er komponierte ein Quintett für Streichinstrumente und Flöte und brachte es mit seinem Lehrer und drei Dilettanten zur Ausführung. „Das war ein Triumph", sagt er selbst. Nur sein Vater, dem diese überwiegende musikalische Neigung bedenklich ward, schien das Wohlgefallen der Übrigen nicht zu teilen. Aber als er ihm zwei Monate später ein neues, ungleich schwierigeres Quintett vorlegte und

die Flötenstimme mit ihm durchging, entschlüpfte ihm doch bei einer bestimmten Phrase die unwillkürliche Anerkennung: „A la bonne heure, das ist Musik!" Berlioz nahm das Thema nachmals in die Ouvertüre zu den „Vehmrichtern" auf.

Mittlerweile war die Zeit herangekommen, wo Hector, nachdem er die im Hause erworbenen Kenntnisse noch durch mehrjährigen Besuch des Seminars seiner Vaterstadt erweitert hatte, sich für einen künftigen Beruf vorbereiten mußte. Der Wunsch des Vaters bestimmte ihn für den seinigen. Er kannte keinen schöneren und hatte dies seinem Sohne längst zu verstehen gegeben. Dessen Ideale freilich gingen einen anderen Weg. Die Lebensbeschreibungen von Gluck und Haydn, die er in der »Biographie universelle« gelesen, hatten seine Wünsche in eine andere Richtung gewiesen. Er träumte von Ruhm, von der Seligkeit, der Tonkunst sein Leben widmen zu dürfen, und als ihm vollends ein Blatt aus einer großen Partitur in die Hände fiel und ihm vermittelst desselben eine Vorstellung von der Kombination instrumentaler und vokaler Massen und deren Wirkung aufging, da loderte der Funken glühender Musikliebe in ihm zur hellen Flamme empor. Es bedurfte erst des Versprechens einer Lyoner Flöte neuester Konstruktion und der Teilnahme seines Vetters Robert an seinen Lehrstunden, um ihn, wenn auch unter schweren Kämpfen, den väterlichen Wünschen fügsam zu machen. Während er sich aber mit unverhohlenem Widerwillen den vorbereitenden Studien unter Leitung des Vaters überließ, lebte die Neigung zur Tonkunst unbesiegbar in seiner Seele fort, und weder gute noch böse Worte konnten ihn von seinen mehr oder weniger offen betriebenen musikalischen Übungen zurückhalten. Erst als seine heimlichen Versuche, sein Potpourri bei Pariser Verlegern unterzubringen, gescheitert waren, entschloß er sich resigniert die Hochschule in Paris zu beziehen.

Ein achtzehnjähriger Jüngling, der wenn auch liebevollen, so doch energischen väterlichen Zucht entrückt, die ihn in konsequenter Unerbittlichkeit dem einen unerwünschten Ziele zuführen wollte, trat Hector Ende des Jahres 1821 in das verführerische Leben der französischen Hauptstadt ein. Er hörte die Große Oper, und die heiße Empfänglichkeit seiner Natur für alles Schöne entzündete sich an den Schöpfungen Spontinis, Méhuls und anderer Meister. Und dennoch, im Vollgenusse alles dessen, was er bisher nur in seinen Träumen ersehnt, glühender denn je der Tonkunst hingegeben, beschloß er, durch die Ermahnungen seines Vetters und Studiengenossen — des später berühmt gewordenen Anatomen Robert — befestigt, „den Himmel im Stich zu lassen, um des traurigsten Aufenthaltes auf Erden willen". Er zwang sich mit Gewalt zum Besuch der akademischen Hörsäle, und obwohl schon der erste Anblick des anatomischen Amphitheaters ihn dergestalt mit Grausen erfüllte, daß er in schleuniger Flucht zum Fenster hinaussprang und atemlos seiner Wohnung zueilte, „wie wenn der Tod mit seinem schrecklichen Gefolge ihm auf den Fersen sei", suchte er doch dieses Abscheues Herr zu werden. Während aber seine widerstrebende Hand den Skalpel führte, tauchten lebendige Tongestalten in seiner Phantasie auf und nieder, und nicht selten unterbrach er die Stille des Sektionssaales durch die leidenschaftliche Mitteilung seiner Opernreminiszenzen.

Kaum auch vernahm er, daß die Bibliothek des Konservatoriums mit ihren zahlreichen Partituren öffentlich zugänglich sei, als er der Versuchung nicht widerstehen konnte, die Werke Glucks daselbst zu studieren, zu denen ihn schon damals „eine instinktive Leidenschaft" zog, und die in der königlichen Oper doch augenblicklich nicht zur Aufführung kamen. „Einmal in dies Heiligtum aufgenommen" — schreibt er selbst — „verließ ich es nicht

wieder. Die Medizin erhielt den Gnadenstoß. Immer und immer wieder las ich die Gluckschen Partituren, ich kopierte sie und lernte sie auswendig, ich träumte nur von ihnen; sie ließen mich Essen, Trinken und Schlaf vergessen. An dem Tage aber, als es mir endlich nach bangem Harren vergönnt war ‚Iphigenia in Tauris‘ zu hören, da schwor ich aus der Oper kommend, daß ich trotz Vater, Mutter, Onkeln, Tanten, Großeltern und Freunden Musiker werden würde!“

Er faßte sich ein Herz und teilte seinem Vater den gefaßten Entschluß mit, nachdem er bereits, um sich für das Konservatorium vorzubereiten, unter den Privatschülern Lesueurs Aufnahme gefunden hatte. Im Juni 1825 besuchte er zum ersten Male wieder seine Eltern. Nach wie vor blieben sie seinen heißen Wünschen abgeneigt. Mit dem Gebot, an den medizinischen Studien festzuhalten, wurde er im August nach Paris zurückgeschickt. Alsbald nahm er daselbst die unterbrochenen Stunden bei Lesueur, dem ihm überaus wohlwollenden und wesensverwandten Vorkämpfer der Programmusik, wieder auf. Daneben erteilte er Unterricht. Um nach einem verunglückten Versuch im Dezember 1824, die Aufführung einer von ihm komponierten Messe in der Kirche Saint-Roch (im Juli 1825) zu ermöglichen, hatte er von einem Freund, Augustin de Pons, die dazu erforderlichen 1200 Francs entliehen. Die Kritik über das zwei Jahre später (22. Nov. 1827) unter Leitung des Komponisten in Saint-Eustache wiederholte Werk lautete günstig. Im »Corsaire« konnte man drei Tage später u. a. lesen: „Das glänzende Auftreten des Herrn Berlioz hat die größte Wirkung hervorgebracht ... Man sieht, daß dieser junge und ungestüme Komponist mehr seinen Eingebungen als den strengen Regeln des Kontrapunkts und der Fuge folgt, und wir könnten ihn dazu nicht genug beglückwünschen“. Trotzdem verurteilte

er selbst seine Arbeit als wertlos und ließ sie, mit Ausnahme des ihn mehr befriedigenden Resurrexit, das Schicksal aller seiner Erstlingswerke teilen: sie wurde — samt einer Oper »Estelle«, einer Kantate »Le cheval arabe«, einer Szene »Beverley« und einem Oratorium »Le passage de la mer rouge« — von ihm verbrannt.

Obgleich nur Privatschüler Lesueurs, meldet sich Hector im Konservatorium zur Konkurrenz um den sogenannten Römerpreis. Er bleibt erfolglos und spürt die Rückwirkung dessen am „eiskalten" Empfang seitens seiner Eltern, als er sie im Sommer 1826 wieder besucht. Strenger denn je ergeht an ihn die Forderung, der Kunst zu entsagen, in welcher der Vater, der ihn talentlos glaubt, nur eine „Chimäre", die Mutter „einen Pfad voll Verderbnis und Gefahr für sein Seelenheil" erblickt. Umsonst hat Lesueur versichert, daß „ihm die Musik aus allen Poren dringe", — man verweigert ihm die Rückkehr nach Paris. Als aber Hectors Verzweiflung den Vater schließlich bestimmt, wenigstens auf eine kurze Probezeit einzugehen, innerhalb deren seine künstlerische Begabung sich beglaubigen müsse, da flucht die Mutter dem Sohn, den selbst ihre fußfälligen Bitten nicht vermögen konnten, seinem inneren Berufe untreu zu werden.

Nach Paris zurückgekehrt, läßt er sich am 26. August 1826 im Konservatorium in die Kompositionsklasse Lesueurs aufnehmen und besucht auf Anordnung Cherubinis, des Direktors der berühmten Anstalt, gleichzeitig die Klasse Anton Reichas für Kontrapunkt und Fuge. Mit größter Gewissenhaftigkeit und dem ihm eigenen Feuereifer liegt er seinen Studien ob. Angesichts der ihn drückenden Schuld an de Pons schränkt er sich aufs äußerste ein. Er mietet sich im fünften Stockwerk eines entlegenen Viertels ein winziges Zimmer und lebt nur von Brot und Früchten. Auf der kleinen Terrasse des Pont neuf,

zu Füßen der Statue Heinrichs IV., nimmt er gewöhnlich sein Mittagsmahl zu sich, das ihn nicht mehr als sieben oder acht Sous höchstens kosten darf. Er sieht „dabei die Sonne hinter dem Mont Valerien hinuntergehen und sein entzücktes Auge folgt ihren glänzenden Reflexen in den Fluten der Seine, die zu seinen Füßen rauschend vor ihm flohen." So vergehen fünf Monate. Er hat die geliehene Summe bereits zur Hälfte zurückgezahlt, als sein Vater durch de Pons von seiner kümmerlichen Lebensweise und der von ihm eingegangenen Verbindlichkeit Mitteilung erhält. Louis Berlioz entschließt sich zu einer Gewaltmaßregel: dem Freund die noch schuldigen 600 Francs zurückzahlend, entzieht er seinem Sohn, um ihn unter seinen Willen zu zwingen, seinen monatlichen Zuschuß von 120 Francs.

Dennoch verbleibt dieser in Paris, festen Auges selbst dem Mangel ins Antlitz blickend. Er begeistert sich an Webers „Freischütz", trotz der verkümmerten Gestalt, in der dieser den Parisern im Odéon vorgestellt wird, und arbeitet emsig an einer heroischen Szene mit Chor, die, von seinem Freund Humbert Ferrand gedichtet, als zeitgemäßes Thema die griechische Revolution behandelt. Berlioz wünscht sie auf das Programm der Concerts spirituels gesetzt zu sehen. Doch ungeachtet der Protektion des Vicomte de La Rochefoucauld und Lesueurs, schlägt Kreutzer, der Generalmusikdirektor der Opéra, ihm seine Bitte rund ab. „Was sollte denn aus uns werden, wenn wir den jungen Leuten noch dergestalt helfen wollten?" ruft er dem letzteren zu.

Mittlerweile kommt ein rauher, harter Winter. Berlioz braucht Holz, warme Kleider. Woher die Mittel zu alledem nehmen, da der Ertrag seiner wenigen Lektionen — ein Franc pro Stunde — und eines gelegentlichen, zunächst anonymen, schriftstellerischen Beitrags im »Corsaire« ihn kaum vor dem Hunger schützt? Gern hätte er sich in

einem ausländischen Orchester, „in New York, Mexiko, Sidney oder Calcutta“ anwerben lassen; er wäre „lieber nach China gegangen, Matrose, Seeräuber, Büffeljäger, Flibustier oder Wilder geworden“, denn als Abtrünniger seiner Kunst zu den Eltern heimgekehrt. Aber alle seine Schritte bleiben fruchtlos. Bitterster Not anheimgegeben, findet er endlich, nachdem er bei dem Direktor des neuerrichteten Théâtre des Nouveautés vergebens um eine Flötistenstelle nachgesucht, als Bassist Aufnahme unter den Choristen dieser Bühne, mit einer Gage von monatlich fünfzig Francs. Es ist ihm gelungen, bei der entscheidenden Gesangprobe über seine Mitkonkurrenten: einen Weber, einen Schmied, einen verabschiedeten Schauspieler und einen Kantor, den Sieg davon zu tragen. Doch verhehlt er diese seine Bühnentätigkeit sorgfältig vor den Freunden; er will seinen Eltern den Kummer ersparen, ihn in einer derartigen Lage zu wissen. Erst viele Jahre später erfuhren sie von seiner kurzen dramatischen Laufbahn durch biographische Notizen, welche die Zeitungen über ihn veröffentlichten.

Übrigens bot ihm seine Choristenstelle wenigstens die Mittel, deren er für seine bescheidene Existenz bedurfte. Er selbst erzählt, wie dreißig Francs im Monat zur Befriedigung seiner damaligen Bedürfnisse hinreichten, während er sich für 110 Francs ein Klavier erwarb, „sein Zimmer mit den Porträts der Götter der Musik ausschmückte und sich Moores Dichtung ‚The loves of the angels‘ schenkte.“ So wußte er sich sein kümmerliches Dasein zu verklären.

Mehrere Monate hindurch, bis ins Frühjahr 1827 ertrug er es, allabendlich im Chor der elendsten Vaudevilles zu singen; dann gewährte ihm sein Vater, durch den Ernst und die unerschütterliche Energie seines Strebens endlich besiegt, von neuem die seither entzogene Unterstützung.

Statt im Théâtre des Nouveautés fand ihn nun jeder Abend in der Opéra, wo ihm ein Freund freien Eintritt verschaffte und wo er nun eifrig in den Partituren der aufgeführten Werke nachlas. Dabei scheute er sich nicht, jede Untreue gegen das Original in der Wiedergabe rücksichtslos zu rügen. Als er im Skythenballett in der Taurischen Iphigenie Becken erklingen hört, ruft er laut: „Hier sind keine Becken vorgeschrieben. Wer wagt es Gluck zu verbessern?" Das erregt Aufruhr im Publikum; doch er erreicht mit seinen Korrekturen, daß man bei Wiederholungen des Werks von derlei Willkürlichkeiten absieht.

Im Opernhause begann Berlioz' instrumentales Genie sich auszubilden; denn wenn er bekennt, von Lesueur und seinen „vorsintflutlichen Theorien" manches, von Reichas kontrapunktistischer Kunst sogar vieles erlernt zu haben, so war er in der Orchestrierung sein eigener Lehrer. „Das aufmerksame Vergleichen der hervorgebrachten Wirkung und des angewandten Mittels," sagt er, „ließ mich das geheime Band finden, das den musikalischen Ausdruck mit der besonderen Kunst der Instrumentation verbindet; doch niemand hatte mich auf diesen Weg gewiesen. Das Studium der drei modernen Meister, Beethoven, Weber und Spontini, die unparteiische Prüfung der Gebräuche in der Instrumentierung, der Formen und ungewöhnlichen Kombinationen, der Verkehr mit Virtuosen, die Versuche, zu denen ich sie auf ihren verschiedenen Instrumenten veranlaßte, und ein wenig Instinkt haben bei mir das übrige getan." Beethoven, Weber, Gluck und Spontini blieben sein Lebenlang seine bevorzugtesten Lieblinge. Die Romantik Webers im „Freischütz" „überflutete ihn mit einem Strom bis dahin ungekannter Eindrücke", und eine „völlig neue Welt der Töne" ward ihm mit Beethovens Symphonien erschlossen, die Paris um jene Zeit zum

ersten Male in den Conservatoire-Konzerten unter Habeneck hörte. Seine ersten größeren Instrumentalkompositionen, die Ouvertüren zu „Waverley", den „Vehmrichtern" (Francs-Juges) schrieb er unter Spontinis Einfluß. Geringere Sympathien empfand er für Mozart, dessen »génie angélique« ihm „durch den Verkehr mit den Italienern und den kontrapunktistischen Pädagogen in seiner ursprünglichen Reinheit zuweilen getrübt" erschien. Über einzelnes, wie die Arie Don Ottavios, die der Donna Anna in F, die Bravourarien der Königin der Nacht, die er als strafbare Konzessionen Mozarts verurteilte, bezeigte er, wie Stephen Heller in einem Briefe über Berlioz (Signale 1879, Nr. 16) erzählt, „einen etwas kindischen Zorn". Die italienische Musik war ihm verhaßt, und in Rossinis siegreichem Vordringen in Paris erblickte er eine schmähliche Beeinträchtigung der geheiligten Rechte Glucks und Spontinis. Mit den Worten Ingres' bezeichnete auch er gewisse Werke Rossinis als „die Musik eines malhonetten Menschen." Erst später ließ er seinen Arbeiten eine gerechtere Würdigung widerfahren. Ebenso konnten Cherubini, Boieldieu, Herold, Auber, Adam sich nicht seiner Sympathie rühmen; aber auch unsre alten Händel und Bach waren wenig nach seinem — des Fugenfeindes — Sinn.

Indessen war er selber nicht allein rezeptiv, sondern auch produktiv tätig. Durch die Lektüre der Goetheschen Dichtung in Gérard de Nervals Übersetzung hochbegeistert, schrieb er „acht Szenen aus Faust" und ließ sie als op. 1 auf seine eignen Kosten drucken, unkluger Weise ohne auch nur eine Note seiner Partitur gehört zu haben. Ein Exemplar derselben sandte er an Goethe, von dem ihm kein Echo darauf zurückkam. Ein anderes fiel in die Hände des Berliner A. B. Marx, der infolgedessen in einem „wohlwollenden Briefe" an den Verfasser diesem sein Interesse an dem Werke ausdrückte, wie auch Meyer-

beer, Onslow, Urhan und andere ihren Beifall an demselben an den Tag gelegt hatten „Diese unverhoffte, ihm aus Deutschland kommende Ermutigung machte ihm große Freude," ob sie ihn gleich nicht verhinderte, sich der zahlreichen Mängel seiner Arbeit bewußt zu werden, deren Exemplare er, soweit er ihrer habhaft werden konnte, vernichtete, während er die hauptsächlichsten Ideen in seine spätere Faust-Legende herübernahm.

Auch dramatische Pläne schwirrten ihm durch den Kopf. Er arbeitete an einer großen Oper »Les Francs-Juges«, deren Text sein Freund Humbert Ferrand für ihn geschrieben hatte. Aber die Hoffnungen, die er auf sie setzte, verwirklichten sich nicht. Die Académie royale de musique wies sie zurück, obgleich sie eine „poetische Zukunft" in ihr erkannte. Sie kam nicht ans Licht. Einige Bruchstücke daraus hat man (mit solchen aus »La nonne sanglante«) in der Pariser Nationalbibliothek aufgefunden. Nur die Ouvertüre ist bekannt und als op. 3 veröffentlicht. Er selber schreibt in einem Briefe an Ferrand vom 29. Oktober 1829 über sie (die Schumann „ungeschlacht polyphemisch" nannte): „Es ist eine Hymne an die Verzweiflung; aber die verzweifeltste Verzweiflung, die man sich vorstellen kann, furchtbar und göttlich. Habeneck, der mein immenses Orchester leitet, ist ganz erschrocken darüber."

Im Herbst 1827 beginnt nach seinen eigenen Worten „das größte Drama seines Lebens". Eine englische Theatergesellschaft kommt nach Paris, um das französische Publikum im Odéon mit Shakespeares Dramen bekannt zu machen. Er wohnt der ersten Vorstellung von „Hamlet" bei und sieht als Ophelia Henriette Smithson, die gefeierte Irländerin, „über die ganz Paris in Verzückung geriet." Sie begeistert ihn dergestalt, daß sich sein Herz mit der ganzen Glut seines Empfindens ihr zuwendet.

Er selbst schildert in seinen Memoiren die „blitzstrahlähnliche Wirkung", die diese Kunstleistung in Verbindung mit Shakespeares Dichtung auf ihn hervorbrachte: „Ich lernte die echte dramatische Größe, Schönheit und Wahrheit kennen . . . ich sah . . . ich verstand . . . ich fühlte . . . daß ich lebte, daß ich mich erheben und weitergehen müsse." Auch als Julia sah er sie. Eine furchtbare Aufregung, ein „verzweifelter, einer Geistesstörung ähnlicher Zustand" bemächtigte sich seiner durch mehrere Monate. „Die Lebendigkeit seines Geistes, die Freude an seinen Lieblingsstudien, die Fähigkeit zur Arbeit" verließen ihn, und vom Schlaf geflohen, irrte er Tag und Nacht, gleich einem, der „seine Seele sucht", in den Straßen und Umgebungen von Paris umher, nur zuweilen auf den Garben eines Feldes, auf einer Wiese, oder auch im Schnee, am Ufer der gefrorenen Seine sich ein kühles Nachtlager suchend. In solcher Stimmung schrieb er, von einer dieser Irrfahrten heimgekehrt, in einem Zuge die „Elegie" nieder, die er in seiner Sammlung »Irlande« op. 2 veröffentlichte.

Um die Aufmerksamkeit der von der Presse in Dithyramben Gefeierten auf seinen ihr unbekannten Namen zu lenken, wagt er, was, wie er sagt, noch kein Tonsetzer in Frankreich versucht hat: er veranstaltet am 26. Mai 1828 im Konservatorium ein ausschließlich aus seinen eigenen Kompositionen zusammengesetztes Konzert. Er erzielt damit einen bedeutenden künstlerischen Erfolg. Aber zu Miß Smithsons Ohren kommt derselbe nicht. Ihr Anbeter bleibt unbeachtet, seine Zuschriften harren vergebens der Antwort; endlich verbittet sie sich deren Zusendung. Er weiß einen anderen Weg zu finden. Seinen Namen neben dem ihrigen auf dem Anschlagzettel gedruckt zu sehen, deucht ihm begehrenswert und er erreicht es, daß bei einer Abschiedsvorstellung ihrer englischen Gesellschaft eine seiner

Ouvertüren auf das Programm gesetzt wird. Doch auch hiervon erfährt sie nichts. Nun faßt er den Gedanken seiner Phantastischen Symphonie. Sie soll „die Entwicklung seiner infernalischen Leidenschaft schildern" und, in England von ihm aufgeführt, ihm vor den Augen der Geliebten einen glänzenden Erfolg erringen. Schon steht im Februar 1830 das Werk fertig in seinem Kopfe. Bevor er es aber im April beendet, hat Verleumdung, der es gelingt, die Tugend der genialen Tragödin bei ihm zu verdächtigen, wie man auch ihn ihr als einen Epileptischen und Tobsüchtigen dargestellt hat, ihn von seiner Leidenschaft geheilt — wenigstens zeitweise. Das erst als Huldigung großen Stils für Miß Smithson geplante Werk soll nun zum Ausdruck seiner Rache werden. Am 5. Dezember 1830, in einem der Konzerte, die er zum Besten der bei der Julirevolution Verwundeten veranstaltete, führt er es den Parisern erstmalig vor. Es wird „mit Geschrei und Getrampel" begrüßt und erlebt einen „rasenden Erfolg".

Unterdessen hat Berlioz sich zum fünften Male am Wettbewerb beim Konservatorium beteiligt. Nur den zweiten Preis trug er einmal davon. Nun war seine im Tumult der Julitage vollendete Kantate „Sardanapal" mit dem ersten Preis gekrönt worden. Derselbe sichert ihm für fünf Jahre ein jährliches Stipendium von 3000 Francs mit der Bedingung, die beiden ersten Jahre auf der Académie de France in Rom und ein drittes auf Reisen in Deutschland zuzubringen. Die Bedingung ist ihm lästig, denn wieder liegt er in Liebesfesseln. Diesmal hat es ihm eine Pianistin, die schöne und geniale Camilla Moke, die er seinem Freund Ferdinand Hiller abwendig gemacht hat, angetan. Sie jagt „ihrem Luzifer, ihrem Satan", wie sie ihn nennt, „das höllische Feuer ins Blut", verlobt sich ihm und verspricht, zu Ostern 1832

die Seine zu werden*). Wie sehr hätte er vorgezogen, in Paris zu bleiben und seine daselbst begonnene Karriere weiter zu verfolgen. Sein desfallsiges Gesuch aber ward abfällig beschieden, und so machte er sich denn, nach einem Besuch in der Heimat, im Februar 1831 „allein und sehr traurig" auf den Weg nach Rom.

Italien selbst, das Land der Schönheit und des heitern Himmels, vermochte dem exaltierten, von Leidenschaften zerrissenen Gemüt des jungen Künstlers nicht Frieden noch Freude zu geben. Einen „von Affen bevölkerten Garten" nennt er es in seiner spöttischen Weise. „Nur das alte Rom poetisierte ihm das neue" und mit Entrüstung sah er auf dem kunstgeweihten Boden, inmitten der Größe und Majestät der anderen Künste, die von ihm am höchsten gehaltene, die Musik, „zur Rolle einer Sklavin herabgewürdigt". „Die Musik", sagt er, „ist den Italienern nur ein sinnliches Vergnügen, nichts weiter. Sie haben vor dieser schönen Offenbarung des Gedankens nicht mehr Achtung als vor der Kochkunst. Sie wollen Partituren, deren Inhalt sie beim ersten Mal, ohne Nachdenken, selbst ohne Aufmerksamkeit sich assimilieren können, wie eine Schüssel Maccaroni." „Es ist die traurigste aller Künstlerexistenzen, die der Tonkünstler in Rom führt." Mit Schmerzen sieht er sich in eine „antiharmonische Atmosphäre" verbannt, „abgeschnitten von Musik, Theater, Literatur, Aufregungen, kurz allem, was zu seinem Leben gehört." Seine ruhelose Natur — die, laut Gounod, „die Freude wie die Traurigkeit nur im Stadium der Raserei kennt" und die Rouget de l'Isle treffend einem Vulkan in fortwährender Eruption verglich — bedarf der Abwechslung; alles Einerlei macht ihn krank und unleidlich.

---

*) Näheres hierüber vgl. La Mara, „Liszt und die Frauen" (M. C. Pleyel). Breitkopf & Härtel, 1911.

Voll fieberhafter Ungeduld erwartet er einen Brief seiner Braut. Als er ausbleibt, verläßt er, kaum vier Wochen nach seiner Ankunft, am 1. April unversehens Rom. In Florenz empfängt er von der Mutter Camillas die Nachricht, daß diese sich mit dem Klavierfabrikanten Pleyel vermählt hat. Überspannt, wie er ist, faßt er den wahnsinnigen Entschluß, sie, ihre Mutter, ihren Mann und sich selber umzubringen. Schleunig will er nach Frankreich zurückkehren. Doch nachdem er bis Genua gekommen, siegt die Vernunft und die ruhigere Überlegung über den tollen Plan. Ein freiwilliger oder unfreiwilliger Sturz ins Meer kühlt alle Rachegelüste in ihm ab: und er schreibt in Nizza in „den zwanzig glücklichsten Tagen seines Lebens" seine Ouvertüre zu Shakespeares „König Lear", die ergreifendste seiner Schöpfungen dieses Genres. Sodann tritt er, von Horace Vernet, dem ihm wohlgeneigten Direktor der französischen Akademie, nachsichtig wieder aufgenommen, von neuem in letztere ein.

Der Verkehr mit den übrigen Bewohnern der Villa Medici, den Pensionären der Akademie — es waren noch einundzwanzig junge Vertreter der verschiedenen Künste — behagte ihm wenig. Ihre Art des Lebensgenusses war eine andre als die seine; oft mußte er, ob seiner wunderlichen Art, ihren Spott erdulden. Die Karnevalsfreuden widerten ihn an, und ließ er sich ab und zu verleiten, einmal im geselligen Kreise zu erscheinen, so trieb ihn die Verstimmung über die musikalischen und anderen „Platitüden", die er anhören mußte, frühzeitig davon. Dann verwachte er den Rest der Nacht unter den Lorbeerbäumen des Gartens der Villa Medici oder auf einem Marmorblock; allein mit seinen „schwarzen menschenfeindlichen Träumen", nur dem Geschrei der Uhus der Villa Borghese lauschend und so den jungen Tag erwartend. Anfälle tiefer Melancholie, wie sie ihn sein ganzes Leben hindurch

heimgesucht haben, quälten ihn häufig. Er ward „der Krankheit der Vereinsamung“ zur Beute, wie er es nennt. Oft steigerte sich seine Exaltation bis zum höchsten Grad; in heißen Tränenströmen und konvulsivischem Schluchzen machte sich seine gepreßte Seele Luft. Die Erinnerung an einen Vers aus Shakespeare, Dante oder Virgil, an eine Melodie reichte hin, die wildesten Schmerzensausbrüche bei ihm zu veranlassen. Gern streicht er in der Campagna, in den entlegensten Gegenden der Abruzzen umher, die Flinte über der Schulter, jagend, oder auch, die Gitarre im Arm, über Virgils Äneide improvisierend, oder den Landleuten zum Tanze aufspielend. Die Bergbewohner, unter ihnen ein ehemaliger Galeerensträfling, sind seine Freunde. In Neapel geben ihm die Lazzaroni ein Fest.

Er schildert selbst, wie er, vom „Spleen“ geplagt, sich oft zu dem gleichzeitig in Rom anwesenden Felix Mendelssohn flüchtete, dem er „eine der höchsten musikalischen Begabungen seiner Zeit und eine selten reine Seele“ zuerkennt. Tagelang diskutierten und musizierten sie zusammen, und der deutsche Künstler wurde nicht müde, die Äußerungen der sarkastischen Laune des Franzosen geduldig zu ertragen, oder ihn auf dem Klavier zu begleiten, wenn er Glucks Arien oder seine selbstkomponierten Lieder Moores sang. Mendelssohns Reisebriefe enthüllen uns freilich, daß diesem die letzteren „gräßlich“ und ihr Urheber „verzerrt, ohne einen Funken Talent“, wenn auch sehr angenehm und liebenswürdig erschienen; — aber wie weltverschieden stand auch das harmonische, in sich selbst befriedigte Gemüt des Deutschen dem dissonierenden Empfinden des anderen gegenüber! Und wie verschiedenartig spiegelte sich dieselbe Welt, die sie umgab, in beider Seelen! Während Mendelssohn „in jedem Säulenkapitäl Musik“ und „mehr Göttliches hier fand, als man in einem Leben fassen kann,“ sah Berlioz „eine nach der andern von seinen poetischen

Illusionen fallen“ und klagte die Phantasie an, als „die fatale Eigenschaft, die aus unserm Leben nur eine Kette von Enttäuschungen macht.“ Darum hielt auch jener einen Strahl sonniger Klarheit in seinen Werken fest, wogegen dieser Bilder der Nacht entwarf, denen verwandt, die uns Dantes Hölle vor Augen führt.

Berlioz' schöpferischer Drang war wohl zu keiner Periode seines Lebens minder ergiebig als eben jetzt. Er fühlte sich fast ganz unfähig zum Schaffen, so daß er sich sogar erlaubte, das Institut de France zu mystifizieren und das Resurrexit aus seiner sieben Jahre alten Messe statt der üblichen Jahresarbeit einzusenden. Es belustigte ihn sehr, als man dasselbe als einen Fortschritt über seine bisherigen bizarren Leistungen belobte.

„Nur von Paris träumend,“ kehrte er, nachdem er kurz zuvor auch Neapel besucht hatte, dank Vernets Vermittlung, noch vor Ablauf der gesetzmäßigen Zeit, im Mai 1832, schwermütig, wie er sein Vaterland verlassen, dahin zurück. Legouvé, der ihn bald darnach in einer Freischütz-Vorstellung sah, schildert*), wie sich „mitten im Ritornell von Kaspars Lied einer seiner Nachbarn plötzlich erhebt und mit dröhnender Stimme ruft: ‚Es sind nicht zwei Flöten, Elende! Es sind zwei Piccoloflöten! O, welche Dummköpfe!‘ In der allgemeinen Unruhe wende ich mich um und sehe an meiner Seite einen jungen Menschen, zitternd vor Zorn, mit krampfartig zusammengepreßten Händen, funkelnden Augen und einer Frisur, einer Frisur! . . . Man hätte sie einen ungeheuren Regenschirm mit Haaren, welche als bewegliches Schirmdach über einem Raubvogelgesicht herunterfallen, nennen können. Das sah komisch und teuflisch zugleich aus!“

---

*) „Aus den Erinnerungen von E. Legouvé“. Deutsch von Suzanne Bräutigam. Breitkopf & Härtel, 1898.

Als künstlerische Ausbeute brachte der Heimgekehrte, außer der erwähnten Lear-Ouvertüre, noch eine später vernichtete zu Rob Roy, eine dritte zu Byrons „Korsar", einige Gesänge, sowie eine umfangreichere Komposition mit: »Lélio, ou le retour à la vie«, die er „Melolog für Gesangsolo, Chor und Orchester" benannte und deren einzelne Sätze er durch Deklamation eines Textes verband, den Jullien mit Recht als à la fois emphatique et puéril bezeichnet. Diese wenig bekannt gewordene Schöpfung schrieb er als Fortsetzung seiner »Symphonie fantastique, Episode de la vie d'un artiste«, welche er in Italien einer Umarbeitung unterworfen hatte.

Ein wundersames Werk brachte er der Welt in letzterer dar. Sein eigenes Leben ist es, dessen stürmischste „Episode" er darin schildert, und alle Verzweiflung seines Herzens hat er in sie hineingedichtet. Berlioz gehörte zu den Naturen, deren künstlerische Existenz mit ihrer menschlichen in Eins zusammenfließt und deren Werke zugleich die Geschichte ihres Lebens sind. Und es ist bezeichnend für ihn, daß gerade das düsterste, schattenreichste seiner Tongemälde einer Periode entsprang, die wir die Frühlingszeit des Lebens nennen. Von der Wonne des Lenzes und Jugendglücks hat er wenig erfahren. Ihm mangelte der befruchtende Sonnenschein zur Zeit des Keimens und Blühens, und daß sie unter Frost und Stürmen reiften, haben die Früchte seines Genius nie verleugnet. Das ists, was ihnen einen herben Beigeschmack gibt und sie der Milde und Süßigkeit entbehren läßt, die allein die Gunst von oben zu zeitigen vermag.

Die gesamte musikalische Literatur hat wohl kein Werk aufzuweisen, das sich an Exzentrizität diesem Jugendwerke vergleichen ließe. Es liegt etwas Elementares in der Fessellosigkeit dieser Rhythmik und Harmonik, wie etwas Maßloses und Ungebändigtes in diesem Empfinden liegt.

Alles ist originell, neu, frappant, kühn bis zur revolutionären Verachtung dessen, was Gesetz und Regel heißt. Alles nimmt kolossale Dimensionen an. Das gewöhnliche Maß scheint nicht mehr auszureichen, um das Unsagbare auszusprechen, das er uns zu sagen begehrt. Er mag uns nichts vorenthalten von dem, was ihm Sinn und Seele erfüllt. Wir müssen seine Kämpfe und Qualen mit ihm teilen. Wir müssen mit ihm hinabtauchen in die abgrundreichen Tiefen der Nacht, die kein Lichtstrahl mehr erhellt, in die Höhlen der Verzweiflung, darin Dämonen hausen und die bösen Geister entfesselt wohnen. Er zeigt uns mit grausamer Ironie das Zerrbild seines Ideals, die Nichtigkeit alles dessen, was uns hienieden groß und schön und herrlich dünkt. Er gehört nicht zu jenen keusch Empfindenden, die den Schleier decken über das Allerheiligste ihres Fühlens; in seiner ganzen Blöße legt er uns seinen Jammer dar: „Seht, das ist mein Leben, das bin ich!“

Die in Rede stehende „Symphonie“ gleicht mehr einem dramatischen Tonbilde, als dem, was wir bisher unter diesem Namen zu empfangen gewöhnt waren, und von der Freiheit des „Phantastischen“ hat der Vertoner einen ausgedehnten Gebrauch gemacht. Beethoven, und zwar den Beethoven der letzten Periode, nimmt er zum Ausgangspunkt seines Schaffens. Nur widerwillig aber fügt sich der romantische Geist den klassischen Fesseln, und wenn er dieselben nicht zersprengt — denn zu neuen Formbildungen, die sich aus dem neuen Inhalt ergäben, gelangt er nicht — so lockert er sie doch in genügendem Grade, um sich möglichste Freiheit der Bewegung zu gestatten. So erscheint der Rahmen der Symphonie erweitert, den üblichen vier Sätzen ein fünfter hinzugefügt, und wenn auch eine genaue Analyse des Werkes — wie wir eine solche, nach Erscheinen der berühmten Lisztschen Klavierparti-

tur*), Robert Schumann danken**) — das Vorherrschen der überlieferten Grundformen im großen und ganzen erkennen läßt, so bekundet doch die Ausführung im einzelnen, die Phrasierung und Periodisierung, die Harmonisierung und Rhythmisierung, wie schon erwähnt, den neuen Geist, der die alten Formen in selbständiger Weise ausgestaltet und mit besonderstem, individuellstem Leben erfüllt. Die Eigentümlichkeit der Berliozschen Muse tritt schon hier klar hervor und die wesentlichsten seiner Bestrebungen, seiner Vorzüge und Mängel zeigen sich bereits in dieser bedeutendsten seiner Erstlingsschöpfungen ausgesprochen. Schon hier gewahren wir die ihm eigene Virtuosität in Behandlung des Dynamischen, die eminente Kunst der Instrumentation, die ihn nach Schumanns Worten zum „geborenen Virtuosen auf dem Orchester" machte und ihn zu einer Autorität in diesem Genre erhob, die von allen, auch den verschiedensten Richtungen anerkannt und bewundert wird. Schon hier die geteilte Verwendung gleichartiger Instrumente, namentlich der Streichinstrumente, in kleinen Gruppen, die gleichzeitige Kombination verschiedenartiger Rhythmen; schon hier aber auch die Gefahr, das Kolorit auf Kosten der Zeichnung zu bevorzugen. Als Beweis für letzteres darf die Tatsache gelten, daß die Kompositionen Berlioz' sich weniger als die irgend eines anderen Meisters zum Klavierarrangement eignen; so sehr zeigt sich der Schwerpunkt auf die Instrumentation gelegt, das Melodische dagegen vielfach verdeckt und überwuchert. Auch die Sorgfalt der Detailarbeit tritt uns schon entgegen, die Berlioz mit einer gewissen Zärtlichkeit bei der Schilderung des Einzelmomentes verweilen läßt — man denke an die wundervolle Stimmungspoesie der Scène aux champs und anderer

*) Leipzig, F. E. C. Leuckart. 2. Ausg.

**) Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. 1. B. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

seiner Natur- oder Genrebilder — und ihm den nicht ungerechtfertigten Vorwurf zuzog, daß seine Werke zumeist zwar eine Folge scharf charakterisierter Bilder, aber keinen harmonischen Gesamteindruck darbieten. Allenthalben findet die ihm gegenüber immer laut werdende Rüge der „Zuchtlosigkeit seines Satzes" willkommene Stützpunkte; ein gewisser Mangel an erschöpfender Themenentwicklung, an Leichtigkeit und Gewandtheit in Gestaltung des Tonmaterials, das ihn kennzeichnende Übergewicht einer malerisch-poetischen Schaffenskraft über die spezifisch musikalische wird ersichtlich. Genug, die Gegensätze und Extreme seines künstlerischen und menschlichen Naturells treten uns in keinem seiner Werke unvermittelter als hier vor die Augen; nirgend hat er seine Farben greller gemischt und stärker aufgetragen, als in diesem Jugendwerk, dessen himmelstürmende Genialität gleichwohl den, wenn noch nicht gereiften, so doch werdenden Meister offenbart. „Kühn, ungeheuer, aber unendlich wehtuend, ohne alle Formenschönheit" nannte Wagner die phantastische Symphonie. Prod'homme nennt sie mit Georges Noufflard „ein notwendiges Kettenglied zwischen der Neunten Symphonie und Lohengrin".

Daß übrigens dem Ganzen, bei aller phantastischen Willkür, ein innerer geistiger Zusammenhang innewohnt, kann selbst der Gegner seiner künstlerischen Freiheiten nicht leugnen. Berlioz selbst hat den Plan zu seinem „Instrumentaldrama" durch Worte erläutert und wünscht, daß man das seiner Symphonie beigefügte Programm „wie den die Musiksätze einleitenden Text in der Oper" ansehen möge. Damit eröffnete er eine neue Periode der Programmusik; denn eine jede seiner größeren Instrumentalkompositionen ist Programmusik, insofern sie von einer bestimmten und ausdrücklich bezeichneten poetischen Idee ihren Ausgang nimmt und dieselbe zur Darstellung zu bringen strebt. Vielfältig angegriffen wurde Berlioz in-

folgedessen. Man machte ihn verantwortlich für eine Musikgattung, deren Tendenz, die Phantasie an einen bestimmten Gegenstand zu binden, so alt ist als die Tonkunst selbst und sicherlich nicht sterben wird; deren Lebensfähigkeit aber durch Werke wie Beethovens „Eroica“ und „Pastoralsymphonie“ zur Genüge bezeugt ist. Es mag sein, daß, wie Schumann meint, im vorliegenden Falle die Überschriften der fünf Teile (1. Träume, Leiden; 2. Ein Ball; 3. Szene auf dem Lande; 4. Der Gang zum Richtplatz; 5. Traum in einer Sabbatnacht) genügt und die genaueren, mit der Person des Komponisten im Zusammenhang stehenden Umstände sich durch mündliche Tradition fortgepflanzt haben würden. Es mag auch sein, daß der poetische Wert des betreffenden Programms ein geringer ist: die Berechtigung des Autors jedoch, der Meister seines Werkes zu sein und sich bei seinem Schaffen von bestimmten Gedanken, Bildern oder Seelenzuständen leiten zu lassen, die er zum Bewußtsein des Zuhörers zu bringen wünscht, kann wohl nicht geleugnet werden.

Eine längst bestehende Kunstart somit neu aufnehmend und weiter entwickelnd, schuf Berlioz dieses sein „Instrumentaldrama“, das sich durch seine poetische Grundlage von der spezifischen Symphonie unterscheidet, darin die Tonsprache, sich selbst genug, der Ausdruck des Unaussprechlichen ist, so daß es der Stimmung des Einzelnen überlassen bleibt, in sie hinein und aus ihr heraus zu empfinden, was ihm eben Bedürfnis. Nur der Idealismus des deutschen Volkes war der Erzeugung und Ausbildung eines Kunstgenres fähig, wie wir es in Beethovens Symphonien besitzen. Berlioz aber war zu sehr Franzose, sein Genie drängte zu sehr nach konkretem, plastischem Gestalten, nach scharfer Charakteristik, um in jener abstrakten Welt der Kontemplation zu verweilen, die die reine Instrumentalmusik zur Voraussetzung hat; und

wie die geschäftige Phantasie seiner realistischer gearteten Natur ihm bestimmt ausgeprägte Bilder vor die Seele führte, so begehrte er dieselben auch dem Hörer anschaulich und greifbar zu machen. So gab er uns jenes Programm, das uns mit allerdings bisher ungewohnter Minutiosität als Wegweiser Schritt für Schritt durch seine Tondichtung hindurchführt. So auch war er der Erste, der, von dem ihm innewohnenden Drang zum Individualisieren geleitet, das einen bestimmten Gedanken, eine bestimmte Empfindung oder Persönlichkeit kennzeichnende Leitmotiv — die »idée fixe«, wie er es nennt, und die hier für ihn die musikalische Inkarnation der Geliebten bedeutet — in den symphonischen Stil einführte. Auch den melodischen doppelten Kontrapunkt zur Charakterisierung zweier gleichzeitig auftretender gegensätzlicher Stimmungen benutzte er (z. B. im „Fest bei Capulet" im „Romeo") zuerst: Errungenschaften, die von Wagner auf das Drama, von Liszt auf den Kirchenstil übertragen und zu weiterer Vollkommenheit ausgebildet wurden.

Das individuelle, höchst persönliche Moment, was Berlioz in seine phantastische Symphonie legte, die Geschichte der Leidenschaft, die ihn Jahre hindurch in ihren Banden gehalten hatte, wir kennen sie bereits. Und sie sollte wieder aufwachen, die von ihm totgeglaubte Leidenschaft. Als er nach seiner Heimkehr von Italien, am 9. Dezember 1832 die phantastische Symphonie und den „Lelio" im Conservatoire zu Paris zur Aufführung bringt, wird ihm die Genugtuung zuteil, die von ihm unvergessene Ophelia unter seinen Zuhörern zu erblicken. Durch den voraussichtlichen Bankerott eines jetzt selbständig von ihr geleiteten Bühnenunternehmens schwer beunruhigt, war sie durch Freunde halb widerwillig bestimmt worden, sich eine Stunde der Zerstreuung zu gönnen, ohne daß man ihr den Konzertgeber nannte. „Der zündende Erfolg, der

leidenschaftliche Zug des Werkes, seine glühenden Melodien, seine Liebesrufe und Wutausbrüche verursachten einen ebenso tiefen als unerwarteten Erfolg auf ihre reizbare Organisation und ihre poetische Einbildungskraft," erzählt er selbst. Sie erkannte, wie der Komponist sich in der Fantastique und dem Lelio selbst geschildert habe, und sie verstand das Bekenntnis seiner Liebe und seiner Leiden. Ein Jahr darauf, am 3. Oktober 1833, ward sie ihm in der Kapelle der englischen Gesandtschaft, mit Liszt als Zeugen, angetraut. Unsägliche Hindernisse: der heftige Widerstand ihrer beider Familien, ihre beiderseitige Mittellosigkeit, der die Künstlerin mit einer Schuldenlast von 14 000 Francs belastende Bankerott ihres Theaters, ein unglücklicher Fall, der ihr im März zuvor einen Beinbruch zugezogen und die Fortsetzung ihrer Bühnenlaufbahn unmöglich gemacht hatte, am Ende noch ein Selbstvergiftungsversuch des eruptiven Bräutigams, hatten sich ihrer Vereinigung entgegengestellt. Nur mit Hilfe eines Freundes, der ihm 300 Francs vorstreckte, auch vermochte Berlioz seinen bescheidenen Hausstand zu begründen, mit seinen Eltern abermals entzweit. „Doch sie war mein; ich trotzte allem!" schreibt er. „Wenn Himmel und Erde sie verlassen sollten, ich bleibe ihr treu!" Sie trat als seine Gattin noch in einem seiner Konzerte am 24. November 1833 im Théâtre italien auf, wo auch Liszt und Marie Dorval mitwirkten, und deklamierte Szenen der Ophelia aus „Hamlet"; doch Shakespeares Poesie hatte den Reiz der Neuheit für die Pariser verloren: die einst vergötterte Künstlerin begegnete völliger Gleichgültigkeit. Darum entsagte sie, nach wiederholten Versuchen im folgenden Jahr, mit Schmerzen für immer der Ausübung ihrer Kunst.

Das Glück, das Berlioz gehofft und geträumt hatte, fand er nicht in ihrem Besitz, obgleich sie ihm 1834 einen Sohn, sein geliebtes einziges Kind, gebar, und „alle Poesie,

alle Unendlichkeit seiner Liebe" endete nur allzubald. Er gehörte nun einmal zu den Naturen, die nicht dauernd zu beglücken sind, weil vor dem Begriff der Dauer schon das Glück von ihnen weicht. Wechsel, Veränderung war sein Element, und der Neigung seiner Gattin zur Eifersucht gab er unaufhörlich Nahrung. So trennten sie sich denn endlich im September 1842, nachdem durch ernste Zerwürfnisse die Harmonie ihrer Ehe unwiederbringlich vernichtet war, wenn sie sich später einander freundschaftlich auch wieder näherten. „Es war mir unmöglich mit ihr zu leben, unmöglich auch sie zu verlassen," schrieb er nach ihrem Tode an seinen und ihren Sohn. Das dunkle Geschick Henriettens wollte, daß sie ihrer Rolle als Tragödin treu bleiben sollte bis ans Ende ihres Lebens. Sie starb am 3. März 1854, einsam, seit drei Jahren gelähmt, der Sprache und der Bewegung beraubt. Einer zweiten Ehe, die Berlioz im Oktober desselben Jahres mit Marie Recio, einer mittelmäßigen Sängerin, schloß, nachdem sie ihn vierzehn Jahre auf seinen Reisen und durchs Leben begleitet, auch in seinen Konzerten vielfach mitgewirkt hatte, wiewohl sie, seinem eigenen Ausspruch zufolge, „wie eine Katze sang", war vollends kein Segen beschieden. Sie lebten bis zu Marie Recios plötzlichem Tode im Juni 1862 einander zur Pein. Henriette wurde gerächt.

Die Schulden, die ihm seine Frau als einzige Mitgift zubrachte, hatten vom Anbeginn bedenkliche Schatten auf ihr häusliches Glück geworfen. Um sich von ihnen zu befreien, sah er sich genötigt, durch häufige Veranstaltung von Konzerten, namentlich aber durch literarische Arbeiten seine Einkünfte zu vermehren und seine Muße für sein künstlerisches Schaffen zu beschränken. Das kam ihm bitter an. „Die musikalische Komposition ist für mich eine natürliche Beschäftigung, ein Glück; Prosa schreiben ist eine Arbeit," sagt er.

Schon im April 1829 hatte er, von einigen früheren Anfängen im »Corsaire« (1823—1828) abgesehen, mit Veröffentlichung eines Artikels »Considérations sur la musique religieuse«, und einer ausgeführteren Studie über Beethoven in der Zeitschrift Le Correspondant (nachmals Revue européenne) seine schriftstellerische Tätigkeit begonnen. Er setzte dieselbe später fort und schmückte das Europe littéraire, den Rénovateur, die Gazette musicale und das Journal des Débats mit zahlreichen Beiträgen seiner Feder, die bald den geistvollsten und einflußreichsten des modernen Frankreich beigezählt ward. An letztgenannter Zeitschrift insbesondere von 1835—64 als Redakteur des musikalischen Feuilletons wirkend, schrieb er während jener Zeit eine bedeutende Anzahl theoretischer, kritischer und novellistischer Aufsätze, die später unter dem Namen »Soirées de l'orchestre« (1853), »Grotesques de la musique« (1859) und »A travers chants« (1863) von ihm gesammelt und zuerst von Richard Pohl in die deutsche Sprache übersetzt wurden*). Sie bilden in neuer Übertragung, samt der Instrumentationslehre, den Memoiren und Briefen, die erste deutsche Gesamtausgabe der literarischen Werke des Meisters, die sich der gleichfalls bei Breitkopf & Härtel erscheinenden Gesamtausgabe seiner musikalischen Werke (von Malherbe und Weingartner herausgegeben) anschließt.

„Ewig feuilletonisieren zu müssen, um zu leben! Nichtigkeiten über Nichtigkeiten schreiben! Heute mit demselben Ernst, in derselben Sprache über einen großen Meister und morgen über einen Cretin sprechen — o, das ist die tiefste aller Demütigungen!" ruft Berlioz aus. Und an anderer Stelle: „Diese immer sich erneuende Aufgabe vergiftet mein Leben. Die einzige Genugtuung, die mir die

*) „H. B., Ges. Schriften". Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1863—66.

Presse für so viele Qualen darbietet, ist die Gelegenheit, der Begeisterung meines Herzens für das Große, Wahre und Schöne Ausdruck verleihen zu dürfen. Es scheint mir süß, einen Feind von Verdienst zu loben; es ist überdies eine Pflicht des rechtschaffenen Mannes, die zu erfüllen er stolz ist; während jedes lügnerische Wort, zu gunsten eines talentlosen Freundes geschrieben, mir blutige Schmerzen verursacht."

Dennoch blieb er auch hier seinen Grundsätzen getreu, wahr oft bis zur Grausamkeit, gewissenhaft bis zur Skrupulosität. Vielleicht war dies eine der Quellen seines Unglücks, denn er erwarb sich damit ein Heer von Feinden. Für Verbreitung einer höheren und freieren Kunstanschauung aber hat er unablässig gewirkt, und wie er sich vor allem bemühte, seinen Landsleuten eine tiefere Erkenntnis der Schöpfungen Webers, Beethovens, Glucks zu erschließen, so war er auch allenthalben bereit, das Gute und Schöne anzuerkennen, wo immer es sich ihm darbot. „Die schlimmste Folge des Sterbens ist meiner Meinung nach die, daß es unserm Lieben, unserm Bewundern ein Ende macht", schreibt er einmal an Hans von Bülow.

Obwohl er grundsätzlich verschmähte, die gegen ihn selbst gerichteten literarischen Angriffe zu erwidern, gab ihm seine schriftstellerische Tätigkeit doch eine wertvolle Waffe in die Hand, und der ihm eigene zersetzende Witz machte ihn zu einem gefürchteten Widersacher. Wehe dem, der seinen Zorn erregte in Sachen der Kunst! Er strafte z. B. Fétis für seine pietätlose Beethoven-Ausgabe, indem er ihn in einem öffentlichen Konzerte durch eine Anspielung in seinem Lelio brandmarkte, wodurch er sich einen gefährlichen Gegner zuzog. Unzählige Sarkasmen wurden von ihm bekannt. So seine boshafte Kritik der drei Rossinischen Chöre: L'espérance, La foi und La charité. „Seine Hoffnung", sagt er, „hat uns betrogen, sein Glaube ver-

setzt keine Berge und seine Barmherzigkeit wird ihn nicht ruinieren." Auch der persönliche Verkehr mit ihm war nicht immer erquicklich. „Seine Gespräche", bemerkt der ihm langjährig befreundete Ferdinand Hiller, „gleichen Eruptionen; jetzt kommt ein Lavastrom glühender Begeisterung, dann ein Schwefelregen beißenden Spottes, und nun fliegen kritische Steine umher, vor welchen einen der Himmel behüten möge."

War er solchergestalt als Kritiker gefürchtet, so wußte er sich doch in gleichem Maße die Achtung aller zu erzwingen, und gewiß ist, daß der Schriftsteller Berlioz einer ungleich größeren Anerkennung in seinem Vaterlande genoß, als sie dem Musiker bei Lebzeiten jemals zuteil geworden.

Seine Schreibweise ist eine echt französische: pikant und geistreich, phantastisch und ironisch, scharfsinnig und schwärmerisch, ja überschwenglich zu gleicher Zeit; dabei eine höchst persönliche. Seine Bildung war eine sehr vielseitige. In die englische und italienische, die klassische und vaterländische Literatur eingeweiht, wurden ihm, obwohl er der deutschen Sprache fremd blieb, auch Schiller und Goethe vertraut, und wie ihn einst deutsche Musik zuerst auf die rechte Künstlerbahn leitete, so begeisterten ihn auch vorzugsweise Stoffe germanischen Ursprungs zum Schaffen. Bei Moore und Byron, Shakespeare und Goethe suchte er sich mit Vorliebe Anregung, indes er sich unter den Poeten seines Heimatlandes vor allen der ihm wahlverwandten Natur Victor Hugos zuneigte und in ihm den Dichter mehrerer seiner Lieder und Romanzen fand. (Z. B. »La captive«, »Sara, la baigneuse«.) Virgil und Shakespeare aber blieben seine bevorzugtesten Lieblinge, und Charles Yriarte, sein Freund, erzählt in dem Monde illustré, mit welch erschütternder Wirkung er einzelne Szenen der Tragödien des britischen Dichters, wie den Monolog

Coriolans, oder die große Szene aus Richard III., vorzutragen pflegte.

In derselben Zeitschrift veröffentlichte Berlioz zuerst einen Teil seiner „Memoiren", die er bereits 1848 in London begann und bis 1854 fortführte. Er schrieb dieselben, um den mannigfachen Irrtümern zu begegnen, die über sein Leben verbreitet waren, und „um aus seinem arbeitsvollen und bewegten Dasein das festzuhalten, was für die Freunde der Kunst von Interesse sein konnte". Eine der eigenartigsten geistigen Erscheinungen des neueren Frankreich, ja, wie Louis sagt, „eins der interessantesten Charakterprobleme der gesamten modernen Kunstgeschichte" uns nahe bringend, verbreiten sie sich namentlich über des Künstlers Jugendzeit, während die Mitteilungen in dem Maße karger werden, als sie seine späteren Lebensjahre betreffen. Er ergänzte sodann das Werk 1865 und bereitete die Herausgabe desselben vor, die erst nach seinem Tode, 1870 stattfand und der die Veröffentlichung seiner zahlreichen Briefe folgte.

Hippeaus »Berlioz intime«, sowie die erwähnten Biographien Julliens und Prod'hommes, belehren uns allerdings, indem sie Irriges sorgsam berichtigen, daß Berlioz' Erinnerung sich als nicht vollkommen zuverlässig erweist, daß sowohl die Folge der Begebnisse als diese selbst in Wahrheit häufig andere waren, als seine „capriciösen" Memoiren sie darstellen. Nicht „Bekenntnisse" wollte der im übrigen so wahrheitliebende Berlioz auch in diesem seinem letzten Vermächtnis niederlegen, wie er sagt; er wollte mitteilen oder verschweigen, was ihm gefiel. Zu unserm Besten gefällt es ihm, sich mehr zu öffnen, als zu verschließen. Er enthüllt uns sein geheimstes Seelenleben. Mit Rührung nur legen wir die letzten Blätter aus der Hand, die er dem Gedächtnis seiner Jugendliebe widmet. Die Erinnerung an Estelle, den Stern, „dessen strahlende

Schönheit den Morgen seines Lebens erhellte", begleitete ihn sein ganzes Leben hindurch; sie flammte am Abend desselben noch einmal zu lichter Glut empor. Einundsechzig Jahre alt, sah er sie, die nahezu siebzigjährige Mme. Fornier, wieder. Er durfte nun Briefe mit ihr wechseln*) — „sein Himmel war nicht mehr öde". „Welche der beiden Mächte", so schließt er seine Memoiren, „vermag den Menschen in lichtere Höhen zu tragen, die Liebe oder die Musik? ... Das ist ein großes Problem. Doch scheint mir, dürfte man sagen: Die Liebe vermag uns keine Vorstellung zu geben von der Musik, aber die Musik kann uns die Liebe vergegenwärtigen. Warum jedoch die eine von der andern trennen? Sie sind die beiden Flügel der Seele." —

Zog Berlioz sich durch die Schärfe, mit der er die kritische Feder führte, zahlreiche Widersacher zu, so haben ihm vielmehr noch seine tonschöpferischen Bestrebungen von Anbeginn Scharen erbitterter Feinde erweckt. Schon im Konservatorium waren seine Arbeiten als hyperromantisch und revolutionär verurteilt worden. Seitdem hatte man sich gewöhnt, ihn als Hauptvertreter der modernen romantischen Richtung zu betrachten, die im Anschluß an Literatur und Malerei sich auch im Gebiete der Tonkunst geltend machte und, Freiheit für Inhalt und Form fordernd, in Gegensatz zur Klassizität trat. So war er von vornherein als revolutionärer Geist verpönt. „Verstöße gegen die Harmonie, Vernachlässigung oder absichtliche Zerstückelung des Rhythmus, Melodielosigkeit — das sind die Hauptpunkte, wonach sich von je bei einer neuen Erscheinung von Berlioz die Anklage in Paris formuliert," schreibt der Korrespondent der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" (1840). Die widersprechendsten Urteile über seine Leistungen wurden laut. Denn während man ihm von der

*) B., Liter. Werke V. Romant. Liebe. Breitk. & Härtel 1903.

einen, weitaus überwiegenden Seite alles Talent absprach, glaubten seine Freunde, deren er namentlich unter den Dichtern, den bildenden Künstlern und der vornehmen Welt viele und eifrige besaß, mit ihm selber fest und unbeirrt an den Götterfunken des Genies in ihm. An das Erscheinen jeder neuen Schöpfung knüpfte sich die Erneuerung des alten Streites. So auch an die Veröffentlichung der Symphonie, in die er seine italienischen Eindrücke verwebte und die unter dem Namen »Harold en Italie« (1834) zu seinen bekanntesten Werken zählt.

Childe Harold, der ruhelos wandernde, lebensmüde Held des Byronschen Gedichtes, ist es, dessen Bild uns Berlioz in Tönen vor die Seele führt, die eine gewisse Wahlverwandtschaft zwischen Dichter und Tondichter verraten. Berlioz selber hat etwas von einem Byronschen Helden. Auch er hatte das Leiden bis auf den Grund erschöpft, das wir Überdruß der Seele nennen. Auch er hatte sich selber und seiner Melancholie zu entfliehen gemeint in Italiens Schönheitswelt und doch daselbst nur den Widerspruch empfunden zwischen dem lächelnden Himmel über ihm und der Nacht in seiner eigenen Brust. So waren ihm die Töne nur die Sprache für das Selbstempfundene und Erlebte und er tränkte sie mit einer Farbenglut, wie sie nur ein südlicher Himmel kennen lehrt und wie sie seinen Bildern die „volle Prägnanz italienischer Szenen“ verlieh, die Franz Liszt in seiner genialen Analyse dieser Symphonie*) rühmt.

Wir folgen Harold „in die Berge“, wir sehen — ein Kabinettstück malerisch-poetischer Darstellung — „die Pilger“ an ihm vorüberziehen, wir belauschen ihn als Zeugen einer „Liebesszene in den Abruzzen“ und sehen ihn, den für jegliche menschliche und göttliche Regung Erstorbenen, end-

*) Ges. Schriften IV.

lich in einer wilden „Orgie unter Banditen" sein Ende finden. Berlioz selbst nannte dieses Finale eine „wilde Orgie, wo Wein, Blutgier, Freude und Wut in vierfachem Rausch zusammenstoßen", und in der Tat hat selbst seine beim Schauerlichen und Grassen mit Vorliebe verweilende Phantasie, außer dem „Hexensabbat" seiner phantastischen Symphonie, kein Bild geschaffen, das sich an Wildheit und höllischer Leidenschaft dieser sich bis in das Unschön-Phantastische verlierenden Szene vergleichen ließe. Nicht mit Unrecht hat Moritz Hauptmann, in Beziehung auf jenen Hexensabbat vornehmlich, Berlioz den „musikalischen Höllenbreughel" genannt, während Liszt, der dem französischen Meister nahestehende Kunstgenosse, das nächtige Kolorit seiner Töne den Gemälden verglich, die aus Rembrandts Pinsel flossen.

Die äußere, vierteilige Gestalt der Harold-Symphonie zeigt gegenüber den andern symphonischen Werken Berlioz' die klassische Form am unberührtesten beibehalten. Doch erscheint, seinen Prinzipien getreu, die musikalische Architektur auch hier durch die poetische Idee bestimmt und im Verhältnis zu dieser die Wiederkehr, Durchführung und Modulation der einzelnen Themen bedingt. Im Vergleich zur phantastischen Symphonie ist sie, mit Ausnahme des Finales, um vieles abgeklärter und minder bizarr, dafür aber auch weniger unmittelbar dem Innern entströmt. Mit ihr gemein hat sie den Mangel eines versöhnenden Abschlusses, wie ihn das Kunstwerk will. Neu und eigentümlich ist das durch alle Sätze hindurchgehende Bratschensolo, dessen Motiv den Helden Harold symbolisiert.

Durch Paganini, der ihm bei einer Aufführung der Fantastique (am 22. Dezember 1833) seine begeisterte Anerkennung mit den Worten ausgesprochen hatte: »Monsieur, vous commencez par où les autres ont fini«, empfing er die Anregung zu dieser Idee. Der große Geiger hatte

ein Konzertstück für Bratsche bei ihm bestellt. Doch Berlioz fühlte sich unfähig, ein Virtuosenstück im gewöhnlichen Sinne zu schreiben und komponierte vielmehr ein symphonisches Werk, in dem er zwar dem genannten Instrument die Hauptrolle zuerteilte, doch stets im Zusammenhang mit dem Orchester und fern von aller konzertierenden, bravourmäßigen Behandlung. Hiervon zeigte sich Paganini zunächst wenig zufrieden gestellt. Ihm waren der Pausen zu viel. „Ich muß immerfort spielen!“ rief er aus.

Inzwischen hatte die Symphonie am 23. November 1834 so glücklich im Konservatorium debütiert, daß sie binnen vier Wochen dreimal wiederholt werden mußte. Der Pilgermarsch wurde stets da capo verlangt.

Vier Jahre später nach Paris zurückgekehrt, wohnte Paganini am 16. Dezember 1838 einer Aufführung der Symphonie im Konservatorium bei. Sie ergiff ihn so mächtig, daß er, der um vieles ältere, weltberühmte und bereits schwer leidende Meister, sein Knie beugte vor dem jungen, viel bezweifelten Künstler und ihm, angesichts aller Musiker, die Hände küßte. Sein kleiner Sohn Achill mußte ihm sagen, was er selber, infolge seines Kehlkopfleidens, nicht mehr auszusprechen vermochte: „daß er sein Lebtag nie einen ähnlichen musikalischen Eindruck empfangen habe.“ Nachdem er von den bedrängten Verhältnissen gehört hatte, in denen Berlioz mit seiner Familie lebte, sandte er ihm zwei Tage später durch seinen Sohn einen in italienischer Sprache geschriebenen Brief folgenden Inhalts:

„Mein lieber Freund! Beethoven konnte nur in Berlioz wieder aufleben, und ich, der Ihre göttlichen, eines solchen Genius würdigen Werke genossen hat, halte es für meine Pflicht, Sie zu bitten, als Zeichen meiner Huldigung zwanzigtausend Francs annehmen zu wollen, die Ihnen

Herr Baron Rothschild gegen Vorweisen des beiliegenden Briefes aushändigen wird.

Ich verbleibe immer Ihr ergebenster Freund

Nicolò Paganini.

Paris, 18. Dezember 1838."

Ferdinand Hiller erzählt*), indem er sich dabei auf Rossini als Quelle beruft, daß nicht Paganini, sondern der Berlioz sehr ergebene Armand Bertin, der reiche Eigentümer des Journal des Débats, der Schenkgeber gewesen sei, der den bekanntlich nichts weniger als freigebigen Geigerkönig veranlaßte, sich als Spender der genannten Summe zu bekennen. Laut den Mitteilungen Liszts, der zu jener Zeit in sehr nahem Verkehr mit Berlioz stand, hatte die Sache jedoch eine andere Bewandtnis. Die Summe kam wirklich von Paganini; aber Jules Janin, der allmächtige Kritiker der Débats, ein Bewunderer von Berlioz sowohl als von dem „infernalischen Virtuosen", hatte sie diesem abgepreßt. Auf seinen Rat gewann er sich die Gunst der Pariser, die er sich durch seine Weigerung, in einem Wohltätigkeitskonzert unentgeltlich mitzuwirken, verscherzt hatte, damit zurück und sicherte den von ihm noch zu gebenden Konzerten, denen eine demonstrativ schwache Beteiligung drohte, eine um so größere Teilnahme. Aus Berlioz' Memoiren erfahren wir, wie tief er, den gerade ein neuer Anfall eines immer wiederkehrenden Halsleidens aufs Krankenlager geworfen hatte, durch Paganinis Sendung gerührt ward. Sein Weib und sein vierjähriger Knabe sanken neben seinem Bett aufs Knie, um dem Himmel für diese unerwartete Hilfe zu danken. Er konnte nun seine Schulden bezahlen und nach Herzenslust arbeiten — mehr begehrte er nicht. Ein

*) Westermanns illustrierte Monatshefte. 1879. Februar.

„neues, großartiges, leidenschaftliches Werk“ wollte er schaffen, „das würdig wäre, dem berühmten Künstler gewidmet zu werden, dem er so viel verdankte.“ So entstand seine „dramatische Symphonie Romeo und Julia“.

Derjenige, den sie zu feiern bestimmt war, hat jedoch die Partitur weder zu hören, noch zu sehen bekommen. Paganini starb, noch bevor er sie empfangen hatte, da der Komponist nach der ersten Aufführung derselben, am 24. November 1839, wie auch weiter noch allerlei Verbesserungen für notwendig erachtete, obschon sie, dreimal hintereinander von ihm vorgeführt, großen Erfolg davonzutragen schien.

Shakespeares Tragödie bot das Süjet zu der Tondichtung dar. Berlioz selbst schrieb, außer dem einleitenden Programm, in Prosa den Text zu den Prologen und Gesängen, welche die einzelnen Instrumentalsätze mit einander verbinden, und Emil Deschamps, der Übersetzer des „Romeo“, brachte denselben in Verse. Das mit seinen sieben Sätzen weit über den symphonischen Rahmen hinausgehende Ganze besteht aus zwei, durch einen Prolog eingeleiteten Hauptteilen und baut sich opernartig aus Orchestersätzen mit Chören, Gesangsoli und Rezitativen auf, endet auch mit einem förmlichen Opernfinale. Die Hauptszenen sind, dem Charakter der Symphonie gemäß, dem Orchester anvertraut, und das Gesangliche tritt diesem gegenüber völlig in den Hintergrund. Die mit dem „Lelio“ eingeschlagene Bahn zur Vokalsymphonie erscheint damit zur „dramatischen Symphonie“, wie Berlioz sie nennt, fortgeführt. Nachahmung hat sie nicht gefunden. Joseph d'Ortigue erblickte in ihr „eine Verschmelzung von Symphonie, Oratorium und Oper“ — gewiß eine Kombination, die niemand als stilvoll ansehen wird. Mit ihrem äußerlichen Nebeneinander verschiedenartiger Formen, dramatischer und episch-lyrischer Elemente läßt sie, wie die

meisten Erzeugnisse Berliozschen Herkommens, eine einheitliche Wirkung nicht aufkommen und wird demnach als Ganzes äußerst selten zu Gehör gebracht. In den einzelnen Instrumentalsätzen dagegen zeigt sich der Autor in seiner ganzen Genialität. Seelenvolleres sang er nie als diese ihm selber ans Herz gewachsene „Liebesszene", niemals Zauberischeres als das Scherzo der „Königin Mab", niemals Träumerischeres und Sehnsüchtigeres als „Romeos Alleinsein": drei Orchesterstücke voll auserlesener poetisch-musikalischer Schönheit.

In Monte Carlo hat man im Februar 1910 der Darstellung von Shakespeares Trauerspiel durch Künstler der Pariser »Comédie française« die Berliozschen Orchestersätze in den Zwischenakten, sowie andere Teile der Musik melodramatisch zu verbinden gesucht. Doch verlautet, daß man hierbei die Musik als ein Zuviel empfunden habe.

Nicht in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft jedoch steht „Romeo" neben „Harold". Zwischen beiden entstanden zwei der hervorragendsten Werke des Meisters: sein „Requiem" und »Benvenuto Cellini«. Ersteres, seine bedeutendste Schöpfung und zugleich die größte musikalische Tat der neueren französischen Musik überhaupt, hielt Berlioz selbst mit Recht hoch. „Wenn ich dazu verurteilt wäre, alle meine Werke, mit Ausnahme einer einzigen Partitur, verbrennen zu müssen, so wäre es die Totenmesse, für die ich um Gnade bitten würde," schrieb er noch zwei Jahre vor seinem Tode. Das Requiem wurde im Auftrage des Ministers de Gasparin komponiert und am 5. Dezember 1837 im Invalidendom, bei dem für General Damrémont und die bei Constantine gefallenen französischen Krieger gehaltenen Trauergottesdienst, in Gegenwart des Hofes und der Würdenträger des Reichs, zum ersten Male aufgeführt. Es erzielte eine großartige Wirkung. Spontini fühlte sich durch dasselbe an das jüngste Gericht Michel

Angelos erinnert, und in so riesigen Verhältnissen, mit so grandiosen Mitteln ist dies Werk tatsächlich angelegt, wie sie in ähnlicher Weise noch nie zuvor in Bewegung gesetzt worden sind, wenn neuerdings auch Gustav Mahler mit ähnlichen abnormen Ansprüchen für seine achte Symphonie hervorgetreten ist. Wo aber auch erschiene der Berlioz eigene Zug zum Gigantischen berechtigter, als bei Darstellung dieses gewaltigsten aller Stoffe, die sich die Kunst überhaupt zum Vorwurf zu wählen vermag?

Dürfen wir von den Vertonungen Berlioz' fast ausnahmslos behaupten, daß sie der Ausführung ungewöhnliche Schwierigkeiten darbieten, so gilt dies vorzugsweise von seinem Requiem. Schreibt er doch hier statt eines einfachen, ein fünffaches, durch vier Bläserchöre verstärktes Orchester vor und fordert im Dies irae z. B. 16 Pauken, 16 Posaunen, 16 Trompeten, 4 Tamtams, 4 Ophikleiden, 2 Tubas, 10 große Becken, 12 Hörner, 4 Kornets — ein Ausstattungsluxus, wie er nur unter außerordentlichen Umständen, bei großen Musikfesten etwa, erreichbar ist. Indessen hat der Weimarsche Musikdirektor Götze es zum allgemeinen Besten unternommen, den in der Partitur verlangten ungeheueren orchestralen Apparat wesentlich zu reduzieren und auf normalere Verhältnisse zurückzuführen, und es ist ihm, namentlich durch Hereinziehung der Orgel gelungen, den Glanz der Originalgestalt auch dieser Vereinfachung fast unversehrt zu erhalten.

Unter Zugrundelegung der letzteren erwarb sich Professor Carl Riedel in Leipzig das Verdienst, eine erste vollständige Aufführung dieses Riesenwerks in Deutschland, bei Gelegenheit des Altenburger Musikfestes (im Juni 1868), und einige Jahre später (im Mai 1872) auch eine Wiederholung in Leipzig durch seinen Verein zu ermöglichen, nachdem der Komponist selbst während der vierziger Jahre nur einzelne Bruchstücke desselben einem Teil des

deutschen Publikums zu hören gegeben hatte. Dem Erstgenannten danken auch wir unserenteils, gleich manchem andern, die erste Bekanntschaft des wundersamen, viel umstrittenen Werkes, von dem Ambros sagt, daß „man es mit seinen monströsen Einfällen neben anständiger Kirchenmusik nicht nennen dürfe". Die Zeit hat dieses Urteil des verdienten Musikhistorikers überholt. Wir Heutigen haben uns, vornehmlich zufolge der Bemühungen des Allgemeinen deutschen Musikvereins zu Liszts Lebzeiten, besser eingelebt in den französischen Meister und sein Requiem, das jedenfalls den Leipzigern, dank Riedel, Hermann Kretzschmar und Georg Göhler, den Münchnern, dank Fischer und Erdmannsdörfer, keine fremde Erscheinung mehr ist. Mit den klassischen, typisch gewordenen Formen der Totenmesse hat dasselbe allerdings wenig gemein. Da ist nichts, was an Tradition, an die nachgeahmte Weise anderer erinnerte. Ein eigener, der kontrapunktistischen Fesseln spottender Geist hat hier, wie allenthalben, wo er Hand anlegte, selbständig gewaltet und sich in kühnen, durchaus ursprünglichen Gestaltungen ausgesprochen. Mag uns manches darin barock, grell realistisch, phantastisch erscheinen: die lebendig poetische, oft dramatische Auffassung, die das katholisch-romantische Ganze durchzieht, behauptet ihre zwingende Gewalt über das empfängliche Gemüt. Sie bestimmte auch die musikalische Struktur der einzelnen Sätze. Man vergegenwärtige sich beispielsweise das Kyrie eleison, das, im Gegensatz zu dem sonst üblichen Fugenstil, von den verschiedenen, einander ablösenden Stimmenchören, wie im stillen Bußgebet, mehr gemurmelt als gesungen wird; oder das Dies irae, dessen dramatische Steigerung im Tuba mirum, bei Eintritt der vier Posaunenchöre, die aus allen Richtungen der Windrose die Toten mit schmetternden Fanfaren zusammenrufen, ihren Gipfel erreicht; oder das Offertorium, wo der Chor der armen

Seelen im Fegefeuer zu der dem Orchester übertragenen Melodie nur zwei Noten a und b wechselnd intoniert! An innerer Stilgröße und inniger Vertiefung in den Stoff, an tonmalerischer Kraft und Phantasieglut, an Kühnheit der Mittel und der Maße hat dieses erschütternde Drama des Todes unter den Totenmessen nicht seines gleichen.

Aber nicht nur in Kirche und Konzertsaal, auch auf der Bühne trachtete Berlioz sich Ruhm zu gewinnen. Mit seiner Oper „Benvenuto Cellini“ trat er in die Reihe der dramatischen Tonschöpfer ein. Damit er sich der Arbeit an ihr hingeben konnte, lieh ihm Ernest Legouvé aus eigenem Antrieb 2000 Frcs., deren er dazu bedurfte. Sie ging, mit Text von Léon de Wailly und Auguste Barbier, am 10. September 1838 zum ersten Male auf der Académie royale de musique in Szene und ward, mit alleiniger Ausnahme der beifällig aufgenommenen Ouvertüre, ausgezischt. Ein gegen den Neuerer Berlioz voreingenommenes, feindselig gestimmtes Publikum füllte das Haus, dem gegenüber die Freunde des Komponisten sich ohnmächtig erwiesen. Zweimal noch wiederholte man in den nächsten Tagen die Oper mit besserem Glück; dann gab Duprez, der Sänger der Titelpartie, seine Rolle zurück. Eine vierte und letzte Vorstellung kam erst am 10. Januar 1839, in Zusammenstellung mit einem Ballett, zustande. Das Buch ward einstimmig verurteilt; über die Musik — wie über jedes neuauftauchende der Berliozschen Werke — gingen die Meinungen auseinander. „Nicht aber weil der Text zu schlecht, sondern weil die Musik zu gut war“, fiel nach des Komponisten Ansicht seine Oper. Dieser theatralische Mißerfolg, der in der Pariser Presse ein lautes Echo fand, übte — so sagt Jullien — einen verhängnisvollen Einfluß auf Berlioz' ganze Laufbahn. Auf Konzerte angewiesen, vermochte er künftig in der Opéra nicht wieder Fuß zu fassen, und als er nach 25 Jahren des Wartens

wiederum ein dramatisches Werk zur Aufführung zu bringen begehrte, mußte er sich am Seinestrand, wie ein Anfänger, oder jenseits des Rheins, einem Flüchtling gleich, eine neue Bühne suchen. „Berlioz' Leben ist seit diesem Augenblick vernichtet", bestätigt Prod'homme, obschon er der Meinung ist, daß „eine geheime, von seinem wunderbaren Instrumentationsgenie unterstützte Kraft ihn mehr in den Konzertsaal als zum Theater drängte." Louis wiederum datiert seit dem Fall des „Cellini" einen „scharfen Einschnitt" in des Künstlers Schaffen, insofern er, bisher ausschließlich Symphoniker, sich nun — einzig von der Symphonie funèbre et triomphale abgesehen — anderen Gebieten zuwandte. Von der Sehnsucht nach dem in der überlieferten Opernform nicht zu verwirklichenden Drama getrieben, suchte er es in der „dramatischen Symphonie" (Romeo), im Oratorium (Faust, Kindheit Christi), in der Kirchenmusik (Requiem, Te Deum): überall vergeblich. Zu der sein Sehnen befriedigenden Form, zur Erlösung des Musikers durch den Dichter ließ ihn ein tragisches Geschick nicht gelangen.

Vierzehn Jahre später sprach es Berlioz in seinen Memoiren aus, daß seine arme Opernpartitur, die er soeben wieder mit kalter Unparteilichkeit durchlesen, wohl eines besseren Schicksales wert gewesen sei. Und bessere Tage kamen für sie, als Franz Liszt, der den Pariser Vorstellungen beigewohnt hatte, sie am 20. März 1852 in Weimar wieder ins Leben rief. Die für die Pariser Verhältnisse berechneten zwei Akte — denn „Cellini" galt nicht als „große Oper", sondern bescheidentlich nur als »lever de rideau« — wurden von Liszt (mit Übersetzung von Riccius) in vier, bei einer späteren Reprise in drei Akte eingeteilt. Das ganze Werk ward, trotz der mannigfachen Schwierigkeiten, die es den beschränkten Kräften einer kleineren Bühne darbot, mit größter Sorgfalt in

Szene gesetzt, und die in Paris ausgezischte Oper des französischen Künstlers fand auf deutschem Boden eine zwar nicht enthusiastische, doch auch nicht verständnislose Aufnahme. Auch als Hans von Bülow sie während seiner Kapellmeistertätigkeit in Hannover im Februar 1879 zu erneuter Aufführung brachte, durfte sie sich eines guten Erfolges rühmen. In den achtziger Jahren begann sie dann sich eine Reihe deutscher Bühnen zu erobern. In Leipzig, Mannheim, Dresden, in Karlsruhe und München unter dem eifrigen Mottl, in Hamburg, Darmstadt, Schwerin, wie in Berlin und Wien unter Weingartner hat man ihr lebhaften Beifall geschenkt.

Dem in Frankreich damals herrschenden Zeitgeschmack freilich zeigte sie sich diametral entgegengesetzt. Nichts von Bellinis, Donizettis und Rossinis italienischer Melodiesüßigkeit, nichts von Aubers graziöser Koketterie, nichts von Meyerbeers Effekten, die damals die Pariser Opernhäuser in Bann genommen hatten, war in diesem ernsten Werke enthalten, das Liszt an Hoheit und Macht der Konzeption einen „zweiten Fidelio" nannte. In der Strenge seines künstlerischen Gewissens jede unkünstlerische Konzession an das Publikum meidend, geht Berlioz auch hier selbständig seinen Weg; dramatische Wahrheit und Treue der Charakteristik gilt ihm auch hier, wie allenthalben, als vornehmstes Gesetz. Er zieht im „Cellini" sozusagen die letzte Konsequenz der vor-Wagnerschen Oper, wie er nach Louis Köhlers Worten die Brücke vom Beethovenisch-Symphonischen zum Wagnerisch-Dramatischen bildet. Zum Begriff des musikalischen Dramas im Wagnerschen Sinne ist er weder hier noch in seinen späteren Opern hindurchgedrungen, und die Theorie vom „Gesamtkunstwerk der Zukunft" hat ihn niemals zu ihren Bekennern gezählt; er trat ihr vielmehr demonstrativ entgegen. Zu sehr spezifischer Musiker, zu sehr Instrumentalkomponist und

Symphoniker und als solcher seine bestimmte Tendenz als Programmusiker verfolgend, hat es ihn auch nie verlangt, als Reformator der Oper im dramatischen Sinne aufzutreten. „Wenn die Musik mit der Dichtkunst zu gemeinsamer Wirkung sich verbindet, muß" — so ist seine Meinung — „die Musik herrschen. Die Opernbühne, wie ich sie verstehe, ist in erster Linie ein ungeheures Musikinstrument." Er war als Dramatiker zu symphonisch, als Symphoniker zu dramatisch, hat man nicht mit Unrecht gesagt. Mehr von seinem subjektiven Bedürfnis als von einem methodischen Streben geleitet, begnügte er sich damit, die bestehenden Formen mit melodischem und instrumentalen Reichtum, mit frappanten rhythmischen und harmonischen Kombinationen auszustatten und mit dem individuellen Leben zu durchdringen, das jedes seiner Werke kennzeichnet. Obschon nicht den Anforderungen entsprechend, dir wir an ein vollkommenes dramatisches Meisterwerk stellen, ist „Cellini" reich an genialen Eingebungen, die ihre unwiderstehlichste Wirkung in der von buntem italienischen Leben erfüllten Karnevalszene, einem Finale größten Stils, erzielen.

Nichtsdestoweniger blieb die Oper in Paris das Opfer der systematischen Opposition, die sich gegen Berlioz gebildet hatte. Vergebens, daß sich einzelne Stimmen erhoben, die — Joseph d'Ortigue vor allen — für den Meister und sein Werk in die Schranken traten; die französischen Bühnen blieben demselben standhaft verschlossen. Ja sie bleiben es heute noch, nachdem Berlioz in den Konzertsälen seines Vaterlandes längst zu späten Ehren kam, und niemand denkt daran, die alte Schuld zu sühnen. Nur die Ouvertüre figuriert, samt der als Einleitung des zweiten Aktes dienenden: Le carneval romain, noch auf den Konzertprogrammen in Frankreich, letztere, nach Hermann Kretzschmars Worten, „als musikalisches Bild einer bunten und

wirren Lustigkeit in Lebenstreue und Frische, ein unerreichtes Muster aus Berlioz' vollendetster Komposition" *).

Ungleich glücklicher war der Erfolg, den die „Trauer- und Siegessymphonie" davontrug, die Berlioz im Auftrage der Regierung bei Gelegenheit der Einweihung der Julisäule (28. Juli 1840) schrieb. Den Freiheitshelden der französischen Julirevolution 1830, die bisher verstreut in Paris begraben lagen, sollte ein gemeinsamer Ruheort angewiesen werden, und dem imposanten Trauerzug, der die Übertragung ihrer Gebeine begleitete, diente Berlioz' Musik zur Verherrlichung. Nicht eine Symphonie im engeren Sinne des Wortes, setzt sie sich aus drei Teilen: Trauermarsch, Abschiedshymne und Siegeshymne oder Apotheose zusammen. Ihre Wirkung war eine außerordentliche, zumal als man sie im Saale Vivienne später zweimal wiederholte. Selbst Berlioz' Gegner Habeneck gestand ein, daß dieser „große Gedanken" habe. Richard Wagner schrieb in Lewalds „Europa" (1841) über die Symphonie: „Sie ist edel und groß von der ersten bis zur letzten Note; eine hohe patriotische Begeisterung, die sich von der Klage bis zum höchsten Gipfel der Verklärung erhebt, bewahrt dieses Werk vor aller krankhaften Exaltation. Mit Freuden spreche ich meine Überzeugung aus, daß diese Symphonie existieren und begeistern wird, so lange eine französische Nation existiert." In kolossalen Maßen, wie dieselbe gestaltet ist, umfaßt das Orchester nicht weniger als 12 Flöten, 28 Klarinetten, 16 Fagotte, 8 Oboen, 24 Hörner, 19 Trompeten, 10 Kornets, 19 Posaunen, 14 Ophikleiden, 6 Wirbeltrommeln, 12 kleine Trommeln, 6 große Trommeln, 10 Paar Becken, 4 Schellenbäume, 2 Tamtams.

Obwohl durch seine Ernennung zum Bibliothekar des Konservatoriums (im Januar 1839), wie durch die Deko-

*) Leipziger Neueste Nachrichten, 11. Dez. 1903.

ration mit dem Orden der Ehrenlegion (im Mai desselben Jahres) ausgezeichnet, trieb doch der Drang nach allgemeinerer Anerkennung, das Bedürfnis, sich einmal einer vorurteilsloseren Zuhörerschaft gegenüberzustellen, als er bisher in seinem Vaterlande gefunden, Berlioz im Herbst 1842 ins Ausland. Er wollte, so sagte er, das delphische Orakel nach seinem Schicksal befragen — und so wandte er sich nach dem Lande, dem er sich geistesverwandt fühlte: er ging über Brüssel nach Deutschland.

Die Hoffnungen des Künstlers hatten ihn nicht betrogen, und gastlicher denn in der eigenen Heimat ward er in der Fremde willkommen geheißen. Keineswegs völlig fremd war er den Deutschen, als er in ihre Mitte trat. Schon 1836 war man in Leipzig, Weimar und anderwärts mit Aufführung seiner Ouvertüre zu den „Vehmrichtern" vorgegangen; 1839 hatte man es ersteren Ortes auch mit der „Waverley"-, in Braunschweig mit der „Lear"-Ouvertüre versucht. Ja bereits 1835 hatte Robert Schumann seine gewichtige Stimme laut werden lassen und — wie später Liszt, Lobe, Brendel, Hans von Bülow, Richard Pohl, Porges — von dem Genie des französischen Musikers gezeugt. „Berlioz tut Unrecht, Deutschland nicht zu bereisen", hatte Schumann 1838 gesagt — nun kam er endlich.

In Stuttgart, Hechingen (dahin ihn der Fürst von Hohenzollern, ein warmer Verehrer seiner Musik, gerufen), in Mannheim, Weimar, Leipzig, Dresden, Braunschweig, Hamburg, Berlin, Hannover und Darmstadt veranstaltete er Konzerte, und an den meisten dieser Orte, namentlich aber in Weimar, Braunschweig, Hamburg und Berlin, war der Erfolg ein glänzender. Was er daheim mit Schmerzen entbehrte, das fand er hier: „wahre Begeisterung" für die Kunst, der er selbst mit Leib und Seele angehörte. „Das ist kein Konzert, das ist Gottesdienst, dem man in lautloser Stille und andächtiger Erhebung beiwohnt", be-

kennt er, und dankbar rühmt er die Bereitwilligkeit, mit der seine deutschen Kunstgenossen, vor allen Mendelssohn und Meyerbeer, ihm, dem Ausländer, Beistand geleistet. Allerorten, wohin er kam, wirkte seine Gegenwart zündend und belebend. Allerorten gewann er sich Freunde, und sein außerordentliches Direktionstalent sicherte ihm sofort auch die eifrige Hingabe der Orchestermitglieder. Als Dirigent war Berlioz pedantisch, streng. Ein falscher Ton oder Einsatz konnte ihn in Zorn versetzen, nicht genug der Proben konnte er halten. Trotz seiner nervösen Natur, die sich auch in seiner raschen Temponahme aussprach, bewahrte er eine vollkommen ruhige Haltung. Die elastischen Tempi Wagners, Liszts, Bülows kannte seine Direktionsweise nicht.

Die Kritik ließ den Meister in Deutschland freilich ebensowenig unangefochten als in Frankreich, und in Leipzig namentlich entspann sich ein Federkrieg, der demjenigen, der in seiner Heimat um seinetwillen entbrannte, nur wenig nachgab. Behauptete doch Berlioz, das Glaubensbekenntnis jedes echten Leipziger Kunstfreundes laute nicht anders als: „Es ist kein anderer Gott als Bach, und Mendelssohn ist sein Prophet". Besonders Robert Schumann und der Braunschweiger Robert Griepenkerl sprachen zugunsten des französischen Gastes und letzterer veröffentlichte eine Broschüre „Ritter Berlioz in Braunschweig", darin er, nach des Komponisten Urteil, „einen richtigen Begriff aufstellte von der Kraft und Richtung des musikalischen Stromes, der ihn fortriß".

Berlioz' Mißgeschick und die Eigentümlichkeit seines Genies haben es freilich mit sich gebracht, daß seine Erfolge in Deutschland trotz ihres Glanzes ephemere blieben. An seine Erscheinung gebunden, schwanden sie mit ihr dahin; denn die Fremdartigkeit dieser Tonsprache bedurfte energischer und fortgesetzter Vermittelung, sollte sie dem Publikum in Wahrheit verständlich und zugänglich

werden. An einer solchen aber gebrach es. Nach seinem Tode erst befaßte man sich wieder intimer mit ihm.

Im Mai 1843 nach Paris zurückgekehrt, publizierte Berlioz im Feuilleton des Journal des Débats eine Reihe von Briefen, die er später (1844) unter dem Titel: »Voyage musical en Allemagne et en Italie« gesammelt herausgab*) und die von Lobe und Gathy auch in unsere Sprache übertragen wurden**). Voll Schwung und Esprit, wie alle seine Schriften, spiegeln sie die Eindrücke wieder, die er vom deutschen Musikwesen empfing, und geben seiner Sympathie für „Germania, die edle zweite Mutter der Söhne der Harmonie", begeisterten Ausdruck. „Welchen Preisgesang", so schließt er, „könnte ich anstimmen, ihrer Größe und ihres Ruhmes würdig? Ich weiß beim Abschied nur verehrungsvoll mich zu neigen und mit bewegter Stimme ihr zuzurufen: Vale Germania, alma parens!"

Zu einem neuen Unternehmen bot er im Sommer 1844 die Hand. Er organisierte zum Schluß der Pariser Industrieausstellung ein Riesenmusikfest, in dem er mit anderen Dirigenten eine Schar von 863 Mitwirkenden zum Siege führte und neben älteren seiner Arbeiten eine eigens zu diesem Zweck entstandene „Hymne an Frankreich" produzierte. Dasselbe Jahr brachte, als das verbreitetste Erzeugnis des Schriftstellers Berlioz, seine „Instrumentationslehre", ein Werk von unübertroffener Bedeutung, ans Licht. Mit einem auserlesen feinfühligen Sinn für das Leben und Wesen der einzelnen Tonwerkzeuge begabt, ein erfinderisches Klanggenie ohne gleichen, hatte er in seinen Kompositionen außerordentliche Orchesterwirkungen zu erzielen verstanden, wie sie vor ihm kein Musiker noch gewagt; hatte er auch durch Anwendung neuer, oder doch

*) Paris Labitte.

**) Musikalische Wanderung durch Deutschland. Hamburg und Leipzig, Schuberth.

bisher wenig gebrauchter Instrumente — wie englisches Horn, Baßklarinette, Ophikleide, Harfe, die Sax-Instrumente — die Kunst um neue Ausdrucksmittel bereichert. Seine auf praktischem Wege gewonnenen vielfältigen Erfahrungen, in Verbindung mit den Resultaten langjähriger eifriger Studien legte er hier nun theoretisch nieder, zu Nutz und Frommen seiner Kunstgenossen, die seiner, als genialstem Lehrmeister der Instrumentation, nicht mehr entraten können. Auch außerhalb Frankreichs hat das Werk längst die ihm gebührende Anerkennung gefunden: die Italiener, die Engländer und die Deutschen haben sich dasselbe durch Übersetzungen angeeignet.

Bereits der November 1845 fand Berlioz, nach erfolgreichem Konzertieren in Marseille und Lyon und dem Besuch des wesentlich von Liszt vorbereiteten und geleiteten Festes zur Einweihung des Beethovendenkmals in Bonn, wieder jenseits der Landesgrenze; diesmal in Österreich-Ungarn, Böhmen und Schlesien, die er bei seinem ersten Besuch übergangen hatte. In Wien und Prag, wo Ambros und Hanslick sich ihm besonders anschlossen, in Pest und Breslau gab er Konzerte und elektrisierte die ungarische Hauptstadt namentlich durch seinen Rakoczy-Marsch, denselben, den er später seinem „Faust" einverleibte und dessen Originalmanuskript*) er den begeisterten Pestern zur Erinnerung zurücklassen mußte.

Im Reisewagen auf den österreichischen Landstraßen, auf Dampfschiff und Eisenbahn entstand ein großer Teil des Textes und der Musik eines Werkes, das er am 6. Dezember 1846 in der Opéra-comique zu Paris zur ersten Aufführung brachte: »La damnation de Faust«. Der Gedanke, den deutschen Faust zu behandeln, zieht sich durch Berlioz' ganzes Künstlerleben. Schon früh begann er,

*) Prod'homme spricht nur von einer Abschrift.

wie erwähnt, acht Szenen daraus zu komponieren, die in die spätere Neubearbeitung übergingen. Den Text hatte er selbst, mit Ausnahme einiger von Gandonnière geschriebener Teile, nach Gérard de Nervals Faust-Übersetzung verfaßt, von dieser jedoch nur das ihm Sympathische für seinen Zweck verwandt. So wurde aus Goethes Faust ein Berliozscher. Die Liebesepisode tritt als Hauptmotiv in den Vordergrund und die philosophische Idee, die eben den Faust zum Faust macht, verschwindet völlig. Ganz unmotiviert und willkürlich ist namentlich das Verlegen des Schauplatzes nach der „ungarischen Ebene", eine Gewaltsamkeit, zu der sich der in dieser Beziehung nicht eben skrupulöse Autor lediglich durch Aufnahme des Rakoczy-Marsches veranlaßt sah, den er nicht missen wollte und der allerdings zu den glänzendsten und bestrickendsten Partien des Ganzen gehört.

„Dramatische Legende" hat Berlioz sein Franz Liszt gewidmetes Werk benannt, nachdem er ihm ursprünglich eine szenische Darstellung in der Großen Oper zugedacht hatte. Eine Mischgattung wie der „Romeo", nähert es sich noch mehr als dieser der Oper, ohne sich doch der Bühne anzupassen, so sehr man sich seit Raoul Günsburgs Vorgang (1893) bemüht hat, es dem Theater anzueignen. Es hat die halbe Welt durchreist. Monte Carlo, Paris, Mailand, Florenz, Turin, Rom, Neapel, Palermo, Hamburg, Köln, Frankfurt, Berlin, Brüssel, Lissabon, Madrid, Buenos-Ayres, Rio, New York haben es auf den Brettern gesehen und ihm mehr oder minder lauten Beifall gezollt. Dennoch tat sein Schöpfer wohl daran, es in den Konzertsaal zu verweisen, denn zu einem einheitlichen Drama schließt es sich keineswegs zusammen. Es zerfällt in lose Szenen, die durch Chor, Solo und Orchester wechselweise oder gemeinsam ausgeführt werden. Der Löwenanteil kommt dabei, wie bei Berlioz natürlich, dem letzteren zu,

das in einer Reihe kontrast- und farbenreicher Instrumentalsätze (wie, außer dem erwähnten Rakoczy-Marsch, der Bauerntanz, die Luftfahrt, der Sylphentanz, der Irrlichtertanz, die Höllenfahrt) seine blendende Virtuosität als Situations- und Orchestermaler zeigt. Nichtsdestoweniger tritt das vokale Element hier nicht so nebensächlich als im „Romeo“ zurück, wo sich zumal die Soli äußerst karg und mager abgefertigt finden; ja „Fausts Beschwörung der Natur“, die wundervolle erste Eingebung, mit der er seine Tonschöpfung begann, bildet geradezu den Höhepunkt derselben. Von poetischer Weihe ist die Liebesszene zwischen Faust und Gretchen; von stark ironischem Humor Mephistos Serenade, das Lied des trunkenen Brander und die darauf folgende Fugenparodie. Der bizarre Übermut der beiden letztgenannten Stücke, die verwegene Schärfe der Charakteristik insbesondere in den das Diabolische schildernden Szenen — den Höllengeistern legte er keine menschliche Sprache, sondern Laute (Diff, diff! Has, has usw.) in den Mund, die Swedenborg bei einer Vision vernommen haben soll, — die jähen Licht- und Schattenwechsel, der grelle Farbenauftrag, die leidenschaftlich kühnen Rhythmen und Akzente: mit einem Wort, der Realismus in der Auffassung des unserm Volk ans Herz gewachsenen Sujets wird uns Deutsche naturgemäß immer fremdartiger berühren als unsere der Wirklichkeit entschiedener als wir zugekehrten überrheinischen Nachbarn. Dessenungeachtet fühlen wir uns unter dem machtvollen Eindruck des großen, eminent geistreichen Kunstwerks, das in Frankreich das populärste des Meisters geworden und laut Prod'homme, „wohl der charakteristischste Ausdruck seines Genies ist“.

In seiner Vollständigkeit ist der „Faust“, seiner ungewöhnlichen Schwierigkeiten halber, unter persönlicher Leitung des Komponisten nur an wenigen Orten Deutschlands gehört worden. Erst gegen Ende der siebziger Jahre griff

man in Weimar, Frankfurt a. M., Karlsruhe, Wien, Leipzig zu ihm zurück, und der vortreffliche Bayreuther, damals Frankfurter Musikdirektor Julius Kniese machte sich nicht allein als Dirigent, sondern auch als feiner Übersetzer um das originelle Werk verdient. Mit seinem Text hört man es allerwärts in Deutschland. In Paris legte das Publikum bei seinem ersten Erscheinen eine Gleichgültigkeit an den Tag, die Berlioz tief verletzte und in einem enormen Defizit ihren für ihn doppelt empfindlichen Ausdruck fand. In der Presse eiferte besonders Scudo, „sein bester Feind", wider ihn. Auch Adam war der Meinung, daß Berlioz alles andere als Musiker sei und erinnerte an Rossinis Wort über ihn: „Welches Glück, daß der Kerl nichts von Musik versteht! Er würde sehr schlechte machen!" Großartig hingegen war der Triumph, den der „Faust" sofort auf russischem Boden feierte.

Durch den Mißerfolg „zu Grunde gerichtet" und verschuldet, entschloß sich Berlioz, nachdem einige Freunde ihm die erforderliche Summe vorgestreckt hatten, im Februar 1847 zu einer Reise nach Rußland. Der ihm von Rom her bekannte Glinka, das Haupt der national-russischen Musikschule, der in ihm den ersten Tonmeister der Zeit verehrte, mochte ihn dazu veranlaßt haben. In Petersburg, Moskau und Riga gab er Konzerte und schon das erste derselben verlief so überaus glanzvoll, daß auch der Ertrag die Erwartungen des Künstlers weit überstieg. Vom kaiserlichen Hof wurde er, dank einem Empfehlungsschreiben des Königs von Preußen, der, gleich seiner Gemahlin, ihm seit seinem Besuch in Berlin stets wohlgeneigt blieb, mit Auszeichnung empfangen. Auf seiner Rückreise von Rußland rief ihn eine Einladung Friedrich Wilhelms IV. im Juni 1847 abermals nach dessen Residenz. Er brachte seinen „Faust" auf den Wunsch seines königlichen Gönners unter dessen großem Beifall zur Aufführung und war sein

Gast in Sanssouci, nachdem er mit dem roten Adlerorden dekoriert worden war.

In Paris eröffneten sich ihm jetzt günstige Aussichten. Bei einem Wechsel in der Direktion der Großen Oper versprachen die Bewerber um dieselbe ihm eine Anstellung als »chef d'orchestre«, sowie die Annahme einer ihn beschäftigenden Oper »La nonne sanglante«, wenn er ihre Wahl unterstütze. Berlioz tat vermöge des Journal des Débats mit Erfolg das Seine. Jene dagegen zeigten sich so wenig bereit ihr Wort zu halten, daß Berlioz ihnen dasselbe freiwillig zurückgab. Scribes Textbuch wurde ihm von ihnen abgefordert, und mit Gounods Musik erschien die „blutende Nonne" 1854 zu kurzem Dasein auf Frankreichs erster Opernbühne.

Nicht glücklicher verlief eine Vereinbarung, die Berlioz im November 1847 nach London führte. Jullien, der Direktor des Drurylane-Theaters, hatte ihn als Orchesterdirigent für seine Oper, mit einem Gehalt von 10 000 Francs bei nur viermonatlicher Tätigkeit und der gleichen Summe für vier von ihm zu veranstaltende Konzerte engagiert, ihm auch einen Opernauftrag erteilt. Doch der Bankerott des Unternehmers vereitelte alle Hoffnungen, und die beiden Konzerte, in denen Berlioz sich den englischen Musikfreunden vorstellte, ergaben zwar einen großen ideellen Erfolg, aber einen nur kärglichen materiellen Gewinn. Gleichwohl konnte er, nicht ohne einen trüben Seitenblick auf die eigene Heimat, in seinem Abschiedswort an London sagen: „Ich werde mit Freuden an die wahre Liebe zur Musik denken, die ich in England gefunden habe".

So kehrte der enttäuschte Musiker im Juli 1848 arm in sein Vaterland zurück, wie er es verlassen hatte. „Ich kehre zurück", schrieb er, „um zu sehen, wie ein Künstler dort leben kann, oder wie lange er braucht, um unter den Trümmern zu sterben, unter denen die Blüte ver-

nichtet und begraben ist." „Die Kunst ist in Frankreich tot, sie modert", hatte er schon 1847 geäußert. Er fand Paris — zufolge der Februarrevolutien — in Zerstörung und Aufruhr, sich selbst in Not und durch die Ungunst der Zeitlage jeglicher Aussicht beraubt. Am 26. Juli starb sein Vater; er ging zu Berlioz' lebenslangem Kummer aus der Welt, ohne je auch nur ein einziges der Werke seines Sohnes gehört zu haben.

Während es in der politischen Welt gärte, lag die Kunst darnieder, ihre Tempel standen verödet. Berlioz war einer der wenigen Künstler, die zu jener Zeit in Paris ausharrten. Wohin auch sollte er sich wenden, da selbst das ihm so gastliche Deutschland ihm jetzt keine Zufluchtsstätte bot? Unglücklich und verstimmt schaute er der neuen Weltgestaltung zu, die sich vor seinen Blicken entwickelte. So rächte sich die Revolution an ihm, dem Revolutionär im Reich der Töne.

Ein großer Plan beschäftigte ihn indessen. Er wollte in einem umfangreichen episch-dramatischen Tongemälde den Kriegsruhm des ersten Konsuls verherrlichen. Als Teil desselben entstand, indes das übrige unausgeführt blieb, das grandiose Te Deum, das er in den Jahren 1849—1854 schrieb und mit dem er erst die Krönung, dann die Hochzeit des dritten Napoleon zu feiern beabsichtigte. Er dachte sich dasselbe in dem Augenblick angestimmt, wo Bonaparte, vom italienischen Feldzug heimgekehrt, Notre-Dame betritt, wo Glockengeläut, Trommelwirbel, Fahnenschwenken, Kanonendonner den siegreichen Helden grüßen. Eine großartige kirchliche Zeremonie schwebt seiner Einbildungskraft vor, und den Verhältnissen des gewaltigen Doms entsprechend, zieht er drei Chöre, deren einen er mit 600 Kindern besetzt, ein riesiges Orchester und Orgel herbei. Diesen ungeheuern Apparat zwingt er in festgefügte, scharf umrissene Formen. Dem feierlich erhabenen

Charakter des gewaltigen Werkes, dessen Finale er selbst das Großartigste nennt, was er gemacht, aber mischt sich, ungleich mehr als im Requiem, ein theatralischer Zug, der seiner Wirkung einen äußerlichen Beigeschmack gibt.

Die vom Komponisten lang vergeblich gesuchte Gelegenheit zur Aufführung, deren Kosten wieder einige seiner Freunde deckten, fand sich am 30. April 1855, am Vorabend der Eröffnung der Pariser Ausstellung in der Kirche St. Eustache. „Es war kolossal, babylonisch, ninivitisch", schreibt Berlioz noch am selben Tage an Liszt*). „Ich versichere Dir, es ist ein furchtbares Werk. Das Judex überschreitet alle Ungeheuerlichkeiten, deren ich mich ehedem schuldig gemacht habe. Ja, das Requiem hat einen Bruder, einen Bruder, der gleich Richard III. mit Zähnen (aber ohne Buckel) auf die Welt gekommen ist und sich dem Publikum heute ins Herz gebissen hat. Und welch' unermeßliches Publikum! Wir waren 950 Ausführende. Und nicht ein Fehler!"

Nichtsdestoweniger brachte das mächtige Tonwerk, das zwar fast alle Herrscher Europas zu Subskribenten zählte, dessen Verbreitung aber die übergroßen Schwierigkeiten und Kosten, die es verursachte, hinderlich waren, es in Frankreich nur noch zu zwei weiteren vollständigen Aufführungen (in Bordeaux). In Petersburg übernahm es Balakireff, Berlioz' begeisterter Verehrer, es den Musikfreunden in Konzerten näher zu bringen. In Boston lernte man es 1888, in Wien 1885, in Deutschland zuerst in Weimar 1884 bei einer Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins kennen. In

*) La Mara, „Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt" II, Nr. 12. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895.) Darin sind 64 Briefe von Berlioz in der Originalsprache enthalten. 17 weitere Briefe veröffentlichte d. Verf. in deutscher Übersetzung „Neue Rundschau", Juni 1907.

München ging Heinrich Porges mit seinem Gesangverein 1889 wie gewohnt als Pionier voran; er wagte drei Vorführungen. Köln folgte 1890, dann im März 1896 der Riedelsche Verein in Leipzig unter Kretzschmar, und demselben Verein dankte man beim Leipziger Musikfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins, am 1. Juni 1896 eine Wiederholung unter Nikisch. Eine Ausnahmserscheinung dürfte die an wundervollen Inspirationen neben barocken Einfällen reiche Schöpfung auch in Zukunft bleiben.

Von völlig entgegengesetztem Stil, wenn auch gleichfalls religiösen Charakters, stellte sich ein Werk dar, das Berlioz im Jahre 1850 geschaffen hat: seine unter dem Titel eines „Mysteriums" eingeführte Episode „Die Flucht nach Ägypten". Er selbst erzählt in einem Brief an Ella, den Dirigenten der Musical-Union in London, eingehend die Entstehungsgeschichte dieser biblischen Szene. Ein momentaner Einfall, den er im Freundeskreis als Andantino für Orgel aufs Papier warf, gab ihm, seiner archaistischen Tönung halber, den Gedanken einer amüsanten Mystifikation ein. Er führte den Entwurf als Chor der bethlehemitischen Hirten aus und ließ ihn unter dem fingierten Namen Pierre Ducrés, Organisten an der Sainte Chapelle zu Paris vom Jahre 1679, öffentlich hören. Mit allseitiger Bewunderung ward er aufgenommen. Niemand kam es bei, das ehrwürdige Alter des Stückes zu bezweifeln; ja eine musikliebende Dame stellte sogar die Behauptung auf, „daß Berlioz niemals etwas derartiges zustande bringen werde." Da überraschte er plötzlich die Welt mit der Entdeckung, daß er selber der Urheber dieser „klassischen" Schöpfung sei, daß er die Sprache frommer Naivetät ebensowohl zu beherrschen verstehe, als die Sprache der Leidenschaft und groß sein könne auch im Kleinen. „Der Stil, in dem ich schreibe, geht stets aus meinen Werken hervor, nicht umgekehrt", äußert er selbst, und

sein Blick war scharf genug, um zu beurteilen, daß in dem biblischen Text das Einfach-Natürliche, ja Idyllische vorwalten müsse. So schuf er diese Partitur mit den bescheidensten Mitteln, mit einer Zartheit des Ausdrucks und der Empfindung, wie sie uns ihn plötzlich von ganz neuer Seite erkennen läßt. Überhaupt neigte Berlioz, älter werdend, mehr und mehr dem Klassizismus zu. Von Haus aus an Beethoven anknüpfend, eine Übergangserscheinung zwischen klassischer und moderner Musik, ließ er mit der schwindenden Jugend die Romantik wieder mehr hinter sich zurück.

Nicht unbelohnt aber blieb er dafür, daß er sich in diesem Werke zum allgemeinen Verständnis herabneigte. Mit Wärme, ja mit Begeisterung ward es willkommen geheißen, wo man es vernahm, und im Gegensatz zu seinen übrigen Schöpfungen durfte dies naive Tonbild sich schon nach kurzer Zeit einer gewissen Volkstümlichkeit rühmen, die sich auch auf die später hinzukomponierten Teile: „Traum des Herodes" und „Ankunft in Sais" übertrug, welche er im Sommer 1854 mit dem genannten „Fragment" zu einer Oratorien-Trilogie L'enfance du Christ (Des Heilands Kindheit) vereinte. Am 10. Dezember desselben Jahres ward das Ganze im Saale Herz in Paris erstmals aufgeführt, mit einem — so meldet der Autor der Fürstin Wittgenstein*) — „für seine älteren Brüder empörenden Erfolge."

Mittlerweile war Berlioz wegen Leitung der neuen Philharmonischen Konzerte und der leider abermals mit einer Niederlage endenden Aufführung seines „Cellini" im Coventgarden-Theater 1852 und 1853 nach London gerufen worden; Kunstreisen hatten ihn 1852, wie in den beiden folgenden Jahren, wieder nach Deutschland geführt.

*) „Briefe an die Fürstin C. Sayn-Wittgenstein", herausgeg. von La Mara. Breitkopf & Härtel 1902.

Der in Dresden 1854 auftauchende Plan, nicht nur den „Cellini", sondern mit ihm zugleich seinen Vertoner dauernd der Hofoper zu gewinnen, scheiterte. Dafür faßten beide in Weimar Boden, der Stadt, der mehr als einer andern in Deutschland der Ruhm gebührt, den fremden Genius gastlich empfangen zu haben. Nirgends, mit alleiniger Ausnahme Baden-Badens, verweilte Berlioz so häufig und gern als hier, wo die geniale Wirksamkeit Franz Liszts, neben den Schöpfungen Richard Wagners und allen hervorragenderen neuen, auch den seinen das rechte Verständnis zu vermitteln strebte. Schon in Paris war Liszt einer der Ersten, Wenigen gewesen, die, im Gegensatz zur allgemeinen Meinung, ihr Urteil für Berlioz in die Wagschale geworfen hatten. Seit 1830 ihm befreundet, hatte er des öfteren in seinen Konzerten gespielt, auch mehrere seiner Kompositionen für Pianoforte bearbeitet (darunter die bewunderungswürdige Klavier-Partitur der phantastischen Symphonie) und in seinen eigenen Konzerten zum Vortrag gebracht, wie er mit seiner glänzenden Feder auch schriftstellerisch für ihn eintrat. Mit seiner Niederlassung in Weimar wirkte er weiter unablässig für ihn, indem er, wie schon erwähnt, seinen lebendig begrabenen „Cellini" wieder ins Leben rief, dem Freund — nachdem er eine Einladung seitens des Hofes für ihn angeregt hatte — im November 1852 und 1855 „Berlioz-Wochen" veranstaltete und ihm überhaupt fast alljährlich Gelegenheit gab, seine Werke daselbst zur Aufführung zu bringen. So erlebte Berlioz denn auch am 16. Februar 1856 die Freude, seine zum dritten Mal umgearbeitete und von Cornelius neu übersetzte Oper mit entschiedenem Beifall über die Weimarer Bühne gehen zu sehen, nachdem die früheren Aufführungen, selbst auf diesem günstigen Terrain, wenig mehr als einen Achtungserfolg ergeben hatten. Die Widmung des Klavierauszugs war sein Künstlerdank für die

Großherzogin von Weimar. Den Hauptdarstellern des „Cellini" ließ er in den ihnen zugeeigneten „Sommernächten", Gesängen mit kleinem Orchester oder Klavierbegleitung, ein Geschenk zurück. Ihrer Grundform nach nur ausgeführte Lieder, überrascht deren lyrische Stimmung, die zarte Reinheit ihrer Empfindung; als schönstes und bevorzugtes derselben ragt „Trennung" (Absence), nächst ihm „Auf den Lagunen" hervor.

Außerdem besitzen wir von Berlioz eine Anzahl Gesänge oder „Melodien", wie er sie nennt, für Solo oder Chor mit Klavier oder Orchester. Unter ihnen zählen die ebenso aparte als anziehende, auf einen schmerzlich sehnsüchtigen Grundton gestimmte Rêverie »La captive«, das reizvolle »Le jeune pâtre breton« (Der junge Bretagner Hirt), das pikant nationale »Zaïde«, »La mort d'Ophélie« (mit dem ureigentümlichen Marche funèbre des Hamlet unter dem Titel »Tristia« veröffentlicht), »Le cinq Mai« (auf Napoleons Tod) zu seinen inspiriertesten Gaben dieser Art. Der Poet und der musikalische Kolorist Berlioz bezeugen sich hier auch innerhalb knapper Formen. Seine Behandlungsweise der Stimme ist, obwohl nicht ohne Schwierigkeiten in der Intonation, so doch eine die Natur und den Umfang derselben genau berücksichtigende. Tadelt er doch in seiner Beurteilung Richard Wagners, daß die modernen Komponisten „der Gesangskunst keinerlei Rücksicht schenken und weder der Natur, noch den Erfordernissen derselben Rechnung tragen", daß Wagner und seine Schule „die Ausführbarkeit allzuweit hinter die poetische Idee zurücksetzen". Dabei übersieht er, wie wenig seine eigene Praxis von dem an anderen gerügten Fehler frei war.

Die Angriffe gegen seinen deutschen, ihm bei aller Verschiedenheit doch in mehr als einer Beziehung verwandten Kunstgenossen und gegen die ihm verhaßte „verrückte Zukunftsmusik" — mit der er um keinen Preis etwas

gemein haben mochte, obgleich er selber als Symphoniker doch deren radikalster Repräsentant war, ohne daß es ihm wie Liszt gelang, neue Formen für neuen Inhalt zu erfinden — datieren übrigens erst aus der Zeit, wo Wagner, die Aufführung seines „Tannhäuser“ vorbereitend, Ende 1859 nach Paris kam und auf Berlioz' eigenstem Terrain Fuß zu fassen drohte. Wenige Jahre zuvor hatten sie, wie Berlioz Liszt brieflich mitteilt*) und wie Wagner bestätigt**), Freundschaft miteinander geschlossen, als sie im Sommer 1855 in London zusammentrafen, wo Wagner die Konzerte der alten, Berlioz, wie alljährlich, die der neuen Philharmonie dirigierte. An Entgegenkommen ließ Wagner es nicht fehlen. Seine zunehmenden Siege aber verbitterten Berlioz derart, daß er, ein Jahr bevor zu seinem Triumphe der „Tannhäuser“ in Paris zu Falle gebracht wurde, in einem Feuilleton der Débats vom 9. Februar 1860 über die Wagner-Konzerte, gegen die vermeintlichen Prinzipien der Wagnerschen Richtung feierlichen Protest erhob. Er schadete damit sich selbst mehr als Wagner, störte zugleich auch sein Verhältnis zu Liszt. Der Angegriffene dagegen erwiderte an selber Stelle (22. Februar) mit ebensoviel Geist als Mäßigung im versöhnlichen Sinne***), und dem gemeinsamen Freund in Weimar schrieb er am 22. Mai 1860: „In dieser Gegenwart gehören doch nur wir drei Kerle eigentlich zu uns, weil wir uns gleich sind, und das sind — Du — Er — und ich!“

Im November 1855 leitete Berlioz wiederum, wie schon elf Jahre früher bei gleicher Gelegenheit, ein großes Konzert zum Schluß der Pariser Industrieausstellung, bei welcher er selbst — ebenso wie 1851 in London — als Mitglied der musikalischen Kommission tätig gewesen war.

*) Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt II, Nr. 18.
**) Wagner-Liszt Briefwechsel, II, Nr. 191.
***) Ges. Schriften VII.

Es war ein echt Berliozsches Monstre-Konzert von mehr als zwölfhundert Mitwirkenden, wobei er seine Kantate »L'Impériale« erstmalig vorführte und, wie bei den musikalischen Festivals im Zirkus der Champs elysées, wieder bezeugte, wie sehr er sich bei derlei Massenaufgeboten in seinem Elemente fühlte.

Das Jahr 1856 brachte Berlioz endlich die heiß ersehnte Erfüllung eines längst gehegten Wunsches: er ward am 21. Juni, an Stelle Adams, zum Mitglied der Pariser Akademie der schönen Künste erwählt, nachdem er sich zweimal vergebens um diese Ehre beworben hatte. Kurze Zeit darauf auch verlieh ihm der Kaiser, der ihn 1864 auch zum Offizier der Ehrenlegion ernannte, zu den mehrfachen Dekorationen, mit denen ihn bereits andere gekrönte Häupter geschmückt hatten, als Dank für die Dedikation der Kantate L'Impériale, eine große goldene Medaille mit seinem Bildnis und der Inschrift: »L'Empereur Napoléon III à M. Hector Berlioz«. War dieser doch, nach seinem eigenen Bekenntnis, durch und durch Imperialist. Im Oktober noch ging er zur Veranstaltung eines großen Wohltätigkeitskonzertes nach Baden-Baden, um auf des Spielpächters Benazet und dessen späteren Nachfolgers Aufforderung, von nun an bis zu Beginn der sechziger Jahre fast alljährlich einen musikalischen Sommeraufenthalt daselbst zu nehmen.

„Was ich in Baden mache?" heißt es in seinem „offenen Sendschreiben an die Mitglieder der Akademie", „ich treibe Musik; eine Sache, die mir in Paris durchaus verwehrt ist, aus Mangel an einem genügenden Saale, aus Mangel an Geld, um die Proben zu bezahlen, aus Mangel an Publikum, aus Mangel an allem."

In der Tat gewährte ihm Benazet, ein warmer Verehrer seiner Kunst, völlige Dispositionsfreiheit über alle von ihm für nötig erkannten Mittel zur Aufführung seiner eigenen wie anderer Werke. So kamen im August 1859

unter anderem Fragmente aus den „Trojanern", seiner neuen Oper, hier zuerst vor die Öffentlichkeit, bei deren Wiedergabe zumal Pauline Viardot-Garcia Unnachahmliches leistete. So schrieb er auch speziell in Benazets Auftrag zur Einweihung des von ihm erbauten neuen Theaters eine zweiaktige komische Oper: „Beatrice und Benedikt", die in glänzender, von den ersten Pariser Künstlern übernommener Ausführung am 9. August 1862 dort zum ersten Male in Szene ging.

In der nächsten Saison daselbst wiederholt, wie auch am 10. April 1863 unter Direktion des Komponisten in Weimar, mit der Übersetzung von Richard Pohl aufgeführt, bekundete sich dieselbe schon der Natur der Sache nach, als ein ungleich einfacheres und anspruchsloseres Tondrama als der „Cellini". Text und Musik standen hier in besserem Verhältnis als bei jenem, wo die Gewalt der einen die Dürftigkeit des andern fast erdrücken zu wollen schien. War der Stil des „Cellini" großartiger und mannigfaltiger, so bedingte der gegenwärtige Stoff und sein Lustspielcharakter selbstredend eine größere Einschränkung der Mittel; imponiert uns dort die hohe Kunst der Situationsmalerei, so waren hier besonders treffende Charakteristik und Witz von Nöten, Eigenschaften, an denen der französische Musiker nie Mangel litt. Aber mehr noch: ist, wie Rudolf Louis betont, der „Cellini" „ein Werk der Jugend, das kühn in die Zukunft weist, ein Vorläufer all des Großen, was die musikalisch-dramatische Kunst im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich noch erkämpfen sollte", so zeigen „Beatrice und Benedikt" und die „Trojaner" rückwärts „in die Vergangenheit. Es sind Spätwerke, die eine über mehr als ein Jahrhundert sich erstreckende kunstgeschichtliche Entwicklung zum Abschluß bringen, gewissermaßen ihre Summe ziehen."

Shakespeares Lustspiel „Viel Lärm um nichts“ liegt der Oper zugrunde; doch ward die Handlung desselben wesentlich vereinfacht, das ernste Moment entfernt, das Ganze gekürzt und von Eduard Plouvier und Berlioz selbst manches hinzugedichtet. So beispielsweise die allerschönste Nummer des Werkes: das Notturno für zwei Frauenstimmen, dessen Text einer poesiereichen Abendstimmung im alten Schloß zu Baden sein Dasein dankt, während die musikalische Skizze in einer Sitzung der Pariser Akademie entworfen ward. Aus Berlioz' eigenster Erfindung stammt auch die Figur des Kapellmeister Somarone, in der er seinen Widersacher Fétis persiflierte. Im Ganzen verrät sich weder in der gesamten Anordnung, noch im Zuschnitt der abgeschlossenen Stücke das Streben, über die hergebrachten Formen der französischen komischen Oper hinaus zu gehen; auch der gesprochene Dialog ist beibehalten, da der Tondichter an den Traditionen der Pariser Opéra comique festhielt.

Der Erfolg der Oper war in Baden sowohl als in Weimar ein wenn nicht glänzender, so doch günstiger. An letztgenanntem Orte, wo Hofkapellmeister Lassen sie 1873 und 1876 ins Repertoire zurückrief, haben wir sie als entzückend feine, geistsprühende Musik kennen gelernt. Nachdem Felix Mottl mit trefflichem Gelingen den Dialog in Rezitative umgewandelt hat, eigneten sich, nach Beispiel der von ihm damals geleiteten Karlsruher Oper (1888), auch Mannheim und Wien (1890), München, wieder unter Mottl (1905), Hamburg (1909) das graziöse Werk an, von dem Stransky und Kleefeld 1912 eine Neubearbeitung (bei Schlesinger) herausgaben. Des Komponisten Hoffnung, es in Paris, wo Lamoureux es 1890 im Odéon brachte, aufgeführt zu sehen, ging jedoch bei seinen Lebzeiten eben so wenig in Erfüllung, als der Wunsch, daß sich seiner mittlerweile vollendeten größten Oper die Tore der Grand

Opéra öffnen möchten. Er hatte, während eines Besuchs in Weimar (1856), durch die Fürstin Carolyne Wittgenstein, Liszts geniale Freundin, der der Klavierauszug gewidmet ist, angefeuert, den der Äneide entnommenen Stoff selbst dichterisch bearbeitet. Was ihm aber die Opéra, trotz der kaiserlichen Gunst, versagte, gewährte ihm endlich das Théâtre lyrique Carvalhos, das freilich weder den szenischen Raum noch die erforderlichen Sänger zu einer würdigen Darstellung der großartigen Schöpfung besaß. Obendrein mußte der erste Teil: „Die Einnahme von Troja" geopfert werden; nur der zweite: „Die Trojaner in Karthago" fand innerhalb eines Abends Raum. So trat Hector Berlioz denn am 4. November 1863, fünfundzwanzig Jahre nach seinem ersten unglücklichen Debüt als Opernkomponist, abermals als solcher vor das Forum der Pariser Musikwelt.

Die Aufnahme der ersten Vorstellung schien eine günstige, so daß der Autor, der ein Werk geschaffen zu haben glaubte, „größer und edler vielleicht, als was bisher überhaupt zustande gekommen ist", sich der Täuschung überlassen konnte, er habe einen »succès magnifique« errungen. Auch die Presse berichtete zuvörderst zurückhaltend, zum Teil wohlwollend. Erst als nach Wochen die Einnahmen des Theaters die Gleichgültigkeit des Publikums unzweideutig dartaten, als Karikatur und Parodie sich der „Trojaner" bemächtigten und die Kritik ihre anfängliche Reserve aufgab, konnte Berlioz sich die traurige Wahrheit nicht länger verhehlen. Er hatte mit Recht vorausgesagt: „Das Süjet ist ein grandioses, herrliches, tief ergreifendes — das beweist zur Evidenz, daß die Pariser es fade und langweilig finden werden." Es war zu tragisch für den Geschmack der Franzosen, wie Berlioz' ganze Richtung — er unterscheidet sich darin auffällig von seinen Landsleuten — ihnen zu tragisch, zu ernst war. Eine mangelhafte In-

szenierung und ungeschickte Kürzungen taten das ihrige, um den Eindruck des Ganzen abzuschwächen. Drei Stücke nur fand die Menge der Auszeichnung wert: ein Quintett, ein Septett und das Duett zwischen Dido und Äneas, das nach dem Ausspruch der französischen Kritik „eins der schönsten Liebesduette bleiben wird, die jemals für die Bühne geschaffen wurden".

Zweiundzwanzig Vorstellungen erlebte die Oper in Paris. 1869 brachte sie sodann Moskau mit ungeheurem Erfolg zur Aufführung, während er, der sie geschaffen, bereits mit dem Tode rang. Von dem Triumphe, den sein Genie im fremden Lande feierte, hat er nichts mehr hienieden vernommen; die Kunde davon kam wenige Minuten zu spät — nun war sie einer der ersten Lorbeerkränze, mit denen man dem Toten die bleiche Stirne schmückte.

Fast drei Jahrzehnte waren seit dem ersten Erscheinen der „Trojaner" vergangen, als Felix Mottl, der Erwecker des „Cellini" und der „Beatrice", auch ihnen zu neuem Leben verhalf. Vollständig, wie Berlioz selbst sie nie gehört, wie sie nie zuvor die Bühne beschritten, brachte er sie an zwei Abenden, am 6. und 7. Dezember 1890 in Karlsruhe zur Darstellung. Jeder der beiden Teile ist selbständig. In dem einen bildet Kassandra, in dem andern Dido den Mittelpunkt, und ihnen, den Hauptgestalten, hat der Tonschöpfer sein tiefstes Fühlen, seine dramatischsten Akzente übertragen. Nach Seiten der Handlung wie des musikalischen Stils darf die Oper als eine Wiedergeburt Glucks im Geiste unsrer Zeit bezeichnet werden, als eine den Genien Gluck und Spontini dargebrachte Huldigung. Die Form bleibt die klassische. Louis nennt die Virgil- wie die Shakespeare-Oper des Meisters die „letzten, in der besten Tradition des Landes wurzelnden, echt französischen Opern". Im November 1893 wiederholte Mottl sein edles künstlerisches Unternehmen, indem er in

einer Berlioz-Woche sämtliche dramatische Werke des „französischen Beethoven“ zur Aufführung brachte. Er setzte später seine Propaganda in München fort, große Wirkungen erzielend. Andere Bühnen, wie New York, Köln, Leipzig, Mailand, Regensburg, Brüssel, das antike Theater zu Orange (Société des Grandes Auditions musicales) traten mit mehr oder weniger Erfolg an die gewaltige Aufgabe heran. Einen erneuten Versuch Carvalhos (1891), sowie einen späten der Großen Oper (1899) krönte kein Glück.

„Für Dichter und Musiker ist das Theater mit seinen fortwährenden Demütigungen eine hohe Schule der Duldung und Ergebung. Die einen müssen sich von Menschen Belehrungen gefallen lassen, welche nicht grammatisch richtig schreiben können; die andern von solchen, die nicht wissen, was eine Tonleiter ist. Und alle diese ‚Kunstrichter‘ sind noch überdies von vornherein gegen alles eingenommen, was nur einen Schein von Neuheit und Kühnheit hat; dagegen voll unbändiger Vorliebe für alle mit ‚Anstand‘ ausgeübten Gemeinheiten!“ So schreibt Berlioz im Hinblick auf die in seinem Vaterlande geübte Kritik. War es doch die Entrüstung über den Mißbrauch derselben, die ihn selbst zuerst zum Schriftsteller machte, als er seine „musikalischen Götter“ Gluck und Spontini zugunsten der modernen Italiener herabgesetzt sah. Seiner glühenden, ja fanatischen Verehrung für diese beiden Meister, wie vor allen auch für Beethoven und Weber, wurde bereits gedacht. Er betätigte dieselbe unter anderm auch durch seine verdienstliche Bearbeitung der französischen Partitur des „Orpheus“, indem er diese von den zahlreichen Fehlern und Verstümmelungen befreite, die sie von minder pietätvoller Hand erfahren. Ihm dankte es Paris, wenn es (1859) das erhabene Werk, wie später auch die „Alceste“ (1861), zu seiner ursprünglichen Reinheit wiederhergestellt sah. Ihm auch gebührt das Verdienst, bereits zwanzig

Jahre früher (1841) Webers „Freischütz" den Franzosen zuerst in seiner wahren, unverkümmerten Gestalt vorgeführt zu haben. Für die Große Oper unterzog er sich damals zugleich der Aufgabe, die Rezitative zu verfassen, welche an Stelle des gesprochenen, dem Reglement der Großen Oper zuwiderlaufenden Dialogs treten sollten. Auch des deutschen Romantikers „Aufforderung zum Tanz" ward von ihm in glänzender Weise instrumentiert. Als Balletteinlage in den dritten Akt der Oper bildet sie noch heute den Hauptanziehungspunkt derselben für das französische Publikum. Bekannt ist nicht minder, wie er durch seine Artikel über Beethovens Symphonien, Sonaten und „Fidelio" für das Verständnis derselben erfolgreich wirkte. Sie gehören zum Schönsten, was er geschrieben hat. »Cet homme avait tout — et nous n'avons rien«, sagte er einmal nach Anhören des Adagios aus dem Es-dur-Quartett (op. 127) zu Stephen Heller*).

Vielleicht war es bei so tiefer Pietät für die Größe und Eigentümlichkeit anderer Genien um so schmerzlicher für Berlioz, sich selbst die feurige Anerkennung versagt zu sehen, die er seinen großen Kunstgenossen neidlos darbrachte. Fort und fort nagte an seiner vor Ehrgeiz brennenden Seele der Kummer, daß ein bestimmter Wirkungskreis ihm Zeit seines Lebens verschlossen blieb, daß man ihm niemals ein öffentliches Amt anvertraute. Eine Professur der Komposition am Konservatorium, eine Stellung als Orchesterdirektor an der Großen Oper waren ihm wiederholt in Aussicht gestellt worden; doch hatte man sich stets bei dem bloßen Versprechen beruhigt. Über den Konservator der Instrumentensammlung des Konservatoriums (1866) kam er außer seiner Bibliothekarstelle nicht hinaus. „Meine musi-

*) Jullien nennt das Es-dur- (mi-bemol), Hanslick in dem von ihm veröffentlichten Briefe Hellers das E-moll Quartett.

kalische Karrière würde vielleicht charmant werden", pflegte er voll bitteren Spottes zu sagen, „wenn ich nur hundertundvierzig Jahre alt würde." Wie oft nahm er sich vor, nichts mehr zu schaffen für die undankbaren Pariser, auf deren Beifall er doch mit jedem neuen Werk sehnsüchtig hoffte und ohne die, wie ohne sein Paris, er nicht leben konnte. Die eigentümliche Art und Richtung seiner Kunst aber vereinsamte ihn vollends. Die Subjektivität und Originalität, der ausschweifende Romantismus derselben verwehrten es ihm, Schule zu bilden und junge Talente in seine Bahnen zu leiten; denn in so hohem Grade erscheint sie selbst auf die Spitze gestellt, daß jede Nachahmung zur Karikatur führt. Wenn wahre Originalität sich nie kopieren läßt, so sicherlich am wenigsten eine so extravagante, wie die seine war. „Im allgemeinen", sagt er in seinen Memoiren, „ist mein Stil sehr kühn; aber er hat nicht die mindeste Tendenz, die wesentlichen Elemente der Kunst zu schädigen. Ich suche im Gegenteil die Zahl dieser Elemente zu vermehren. Niemals habe ich daran gedacht, wie man in Frankreich töricht behauptete, Musik ‚ohne Melodie' zu schreiben. Eine solche Schule existiert jetzt in Deutschland und ich verabscheue sie. Die vorherrschenden Eigenschaften meiner Musik sind leidenschaftlicher Ausdruck, inneres Feuer, rhythmischer Schwung, das Ungewöhnliche, Überraschende."

Einen Reichtum an Ursprünglichkeit aber trug er in sich, der uns in Staunen setzt. Er ist immer neu, er wiederholt sich nie, nirgends findet sich eine Reminiszenz an Altes, Dagewesenes. Er posiert gern, aber er hat keine Manier, wie er kein System hat; höchstens dasjenige, für alles eine andere Ausdrucksweise zu finden als andere. So reflektiert er scheint, so wenig ist er es in Wahrheit. Mehr Reflexion über sich selbst würde ihn zu größerem Einklang zwischen Wollen und Vollbringen, zur Selbst-

beschränkung und nicht zu jener Zügellosigkeit der Empfindungs- und Darstellungsart geführt haben, wie sie ihm eignet. Von Gefühl und Leidenschaft durchdrungen, von Herz und Geist in feuriger Gemeinsamkeit geboren, ohne doch ein Produkt des Gemüts zu sein, entbehrt seine Kunstweise der unwiderstehlich sympathischen Macht. Wahrhafte Liebe und Hingebung hat sie bei wenigen erweckt, ob sie auch vielfach bewundert wurde, und dennoch hat keiner sehnsüchtiger als er nach Liebe gedürstet, keiner so leidenschaftliches Aufgehen in der Kunst der Töne gefordert. Er selbst erzählt, daß er gewisse Werke Beethovens nie ohne heiße Tränen zu hören vermochte, und in hohem Grade charakteristisch für ihn sind die Worte, die er einst zu einem Freunde ausgesprochen: „Ich will, daß die Musik mich in Fieber versetzt, daß sie meine Nerven erschüttert. Glauben Sie, daß ich Musik zu meinem Vergnügen höre?"

Sein sich fort und fort in Extremen bewegendes Wesen schildert er einmal bezeichnend: „Den einen Tag gut, ruhig, sinnend, in dichterischer Stimmung; den andern Tag nervenkrank, gelangweilt, ein räudiger Hund, bissig, boshaft wie tausend Teufel, das Leben von sich speiend und für ein Nichts bereit es auszulöschen, wenn ich nicht die immer näher rückende Aussicht auf irgend ein berauschendes Glück, ein wunderliches Geschick zu vollenden, zuverlässige Freunde, die Musik und dann die Neugierde hätte. Mein Leben ist ein Roman, der mich höchlichst interessiert."

Wunderbar erscheint es, daß eine so vulkanische, empfindlich nervöse und widerspruchsvolle Natur wie die seine nicht frühzeitig sich in ihrem eigenen Feuer verzehrte, daß sie nicht schneller den ihr nicht überreich zugemessenen Teil an Lebenskraft verbrauchte. Seit 1857 an qualvollen Nervenschmerzen leidend, die ihn häufig sogar der Fähigkeit zu sprechen beraubten, hielt allein die eiserne Willenskraft seines Geistes den schwachen Körper aufrecht, und nur die

marmorbleichen Züge seines geistvollen Angesichts verrieten die Spuren der harten Kämpfe, unter denen er still mit Schmerzen des Leibes und der Seele gerungen. Ruhe gönnte er sich nie, auch in den letzten Jahren seines Lebens nicht; bis zur letzten Stunde blieb er, was er immerdar gewesen: der Apostel seines eigenen Evangeliums.

So folgte er von Weimar aus im April 1863 einer Einladung des musikbegeisterten Fürsten von Hohenzollern-Hechingen nach Löwenberg und im selben Jahre der an ihn ergangenen Aufforderung zur Leitung des rheinischen Musikfestes in Straßburg. Im Dezember 1866 feierte er in Wien mit seinem „Faust" glänzende Triumphe; im Februar 1867 ehrte man ihn wiederum in Köln im Gürzenich. Darauf schmetterte ihn im Juni ein schwerer Schlag darnieder: sein einziger Sohn Louis war, 33 Jahre alt, als Schiffskapitän, in der Havana ein Opfer des gelben Fiebers geworden. Dieser Verlust traf ihn zu tief, als daß er ihn zu überwinden vermochte — fortan war seine Kraft gebrochen. Sein Nervenleiden nahm zu, die Einsamkeit ward sein liebster Gefährte. Wie er als Künstler einsame Bahnen gewandelt war, so ging er nun, fern den Menschen, nur noch mit wenigen Freunden verkehrend, seine stillen, melancholischen Wege.

Als eine hohe künstlerische Genugtuung — die letzte seines Lebens — empfand er es, als die Großfürstin Helene von Rußland, eine Bewundrerin seiner Kunst, ihn bat, an Stelle Anton Rubinsteins die Direktion der Konzerte der Musikgesellschaft in Petersburg für den kommenden Winter zu übernehmen. So sehr er das russische Klima fürchtete, ein Erträgnis von 15000 Francs und der ehrenvolle Antrag — er sollte als Gast der Großfürstin in ihrem Palais wohnen — lockte ihn, wogegen er des Amerikaners Steinway Aufforderung, für ein Entgelt von 100000 Francs auf sechs Monate nach New York zu kommen,

ablehnte. Vom November 1867 bis zum Februar 1868 verweilte er in Petersburg, von der Großfürstin ausgezeichnet, vom Publikum gefeiert, von der jungrussischen Schule, auf die er dauernden Einfluß übte, begeistert umhuldigt. Von einem in Moskau von ihm geleiteten Monstre-Konzert sagte er selbst, er habe damit den größten Eindruck seines Lebens hervorgebracht.

Nichtsdestoweniger sehnte er sich nach Ruhe, nach Sonne. Über Paris ging er nach Monaco. Kaum in den ersten Märztagen dort angekommen, tat er, als er über unzugängliche Felsen zum Meer hinabsteigen wollte, einen schlimmen Fall, der — augenscheinlich ein Schwindelanfall — sich kurz darauf in Nizza bei einem Spaziergange auf der Terrasse wiederholte. Man hob den von Blut Überströmten auf, brachte ihn in sein Hôtel, in sein Bett. Krank kehrte er eine Woche später nach Paris zurück, um langsam zu erlöschen. Ein Jahr währte der Todeskampf. Sein Geist ermüdete, sein Gedächtnis versagte. Er fühlte, daß seine Tage sich zu Ende neigten; doch ruhig schaute er dem Tod ins Angesicht — sein Tagewerk war vollbracht.

„Nun wird man auch wohl meine Werke aufführen!" sagte der sterbende Meister in schmerzlicher Ironie: er war überzeugt, daß er nur zu sterben brauche, um für die Welt unsterblich zu werden. Und am 8. März 1869 zur Mittagszeit schlug ihm endlich die Erlösungsstunde. Bewußtlos schlummerte er hinüber zur ewigen Ruhe.

Unter den Klängen seiner Trauer- und Siegessymphonie hat man ihn am 12. März auf dem Montmartre zu Grabe getragen, nachdem man ihm zu Sainte-Trinité ein feierliches Totenamt bereitete. Im Tode wenigstens war er nicht mehr einsam. Es waren ihrer viele, die seinen Sarg umstanden. Kaum eine der musikalischen und literarischen Berühmtheiten von Paris fehlte in ihrem Kreise, und begeisterte Worte klangen ihm zum Abschied nach ins Grab.

Wie hatte sein Tod mit einem Male die Teilnahme seines Vaterlandes und der ganzen gebildeten Welt für ihn entfesselt! Die Klage um seinen Hingang begann endlich ihm die Liebe und Verehrung zu erwecken, die ihm die Mitlebenden schuldig geblieben waren. Er hatte recht prophezeit: seine Werke wurden nun lebendig. Ein Jahr nach seinem Tode feierte man in der Opéra, die sich seinen Opern so standhaft verschlossen hatte, sein Gedächtnis mit einem großen Festival, und bald gab sich eine Umwandlung in der öffentlichen Meinung zu seinen Gunsten kund. Das durch den deutsch-französischen Krieg gesteigerte Nationalgefühl der Franzosen verlangte nach einem großen revolutionären Musikgenie, das sie Richard Wagner gegenüber auf den Thron erheben konnten. Genug, die Pariser drängen sich zu den zahlreichen und glänzenden Aufführungen, die namentlich der „Faust" und die phantastische Symphonie erst in den Pasdeloup-Konzerten, dann in denen Colonnes und Lamoureux' erlebten und immer aufs neue erleben. Im Châtelet allein brachte es der „Faust" bis 1910 zu mehr denn 150 Aufführungen. In den Kirchen zu Bordeaux mußte das Requiem, das jetzt inner- und außerhalb Deutschlands öfter erklingt, dreimal, das Te Deum zweimal in einem Jahre wiederholt werden. Man errichtete Berlioz auf dem Square Vintimille ein Standbild, das, von Lenoir geschaffen, am 17. Oktober 1886 feierlich enthüllt wurde. Man zierte (am 8. März 1887) seine letzte Ruhestätte mit einem Monument, wie man seine Geburtsstätte (im Juni 1885) mit einer Gedenktafel geschmückt hatte und in der Großen Oper seine Büste aufstellte. Seine Vaterstadt und Grenoble weihten ihm Denkmäler, Paris feierte seinen hundertsten Geburtstag mit einem Musikfest. „Seine auf seinen Ruhm und sein Genie stolzen Landsleute" — wie es auf der Inschrift an seinem Geburtshause heißt — können sich nicht genug tun in Sühnung ihrer Ehrenschuld.

So sahen wir den toten Berlioz in seinen Werken wieder auferstehen. In allen Landen vollzog sich ein Umschwung in der Schätzung des „sonderlich hohen Meisters", der nach Liszts Worten*) „wohl mehr in der ungebahnten Region des Genies schwebt als anderwärts". Fand der Ruhelose nun die langentbehrte Ruhe, lichten sich die Schatten über seinem Grabe, nun die Nachwelt in dem Gestorbenen der Unsterblichen einen erkennt?

---

*) In einem Brief an d. Verf.

Chronologisches Verzeichnis
der Werke von Berlioz.

Von d. Verf. zusammengestellt*).

1815? Sechsstimmiges Potpourri über italienische Themen. Vernichtet.
1815 bis 1819 Romanzen mit Gitarrebegleitung.
1816 2 Quintette f. Streichinstr., Flöte u. Horn. Vernichtet.
Romanzen aus Florians „Estelle“.
1822 Le cheval arabe, Kantate f. Baß mit Orchester. Text von Millevoye.
1823 Estelle, Oper von Gerono nach Florian.
Die schmollende Schäferin, Romanze m. Klavierbegl.
Szene f. Baß mit Orch. aus Saurins Drama Beverley ou le joueur.
1824 bis 1827 Messe solennelle, am 28. Dez. 1824 geprobt, am 10. Juli 1825 in St. Roch u. 22. Nov. 1827 in St. Eustache Paris aufgeführt. Fragmente des Credo als „Le jugement dernier“ aufgef., auch für „Cellini“ (2. Finale) benutzt.
1825 Le passage de la mer rouge, Oratorium (vernichtet).
1825 bis 1826 La révolution grecque, heroische Szene mit Chor, Text v. Ferrand. Aufgeführt 26. Mai 1828 Paris.
Le montagnard exilé v. A. Duboys, elegischer Gesang für 2 Stimmen mit Pfte. od. Harfe.
„Toi qui m'aimas“ v. A. Duboys, Romanze m. Pfte.
„Amitié, reprends ton empire“, Romanze m. Pfte.
Canon libre à la quinte f. 2 Stimmen m. Pfte.

---

*) Vorliegendes Verzeichnis, überhaupt das erste seiner Art, erschien zuerst „Musikalische Studienköpfe“ Bd. II, 3. Auflage 1876 und wurde in den folgenden Auflagen verbessert und ergänzt. 1884 veröffentlichte Richard Pohl in seinem Buche „Berlioz, Studien und Kritiken“ ein mit Benutzung des meinigen entstandenes und dasselbe um einige Nummern vervollständigendes Verzeichnis, dem Jullien 1888 und Prod'homme 1904 die ihrigen, als Anhang ihrer Biographien folgen ließen. Die in letzteren beiden enthaltenen Ergänzungen und Berichtigungen wurden für gegenwärtiges Verzeichnis benutzt.

1826 Le Maure jaloux, Romanze m. Pfte.
„Pleure, pauvre Colette“ v. Bourgerie, Romanze f. 2 Stimmen mit Pfte.

1827 Le pecheur, Ballade nach Goethe v. Duboys. Henr. Smithson gew. In Lelio aufgenommen.
La mort d'Orphée, lyr. Szene. Für Konkurs d. Konservatoriums komp. u. obwohl als unaufführbar zurückgewiesen, in Berlioz' 1. Konzert 26. Mai 1828 aufgef.
Marche religieuse des Mages.

1827 bis 1828 Ouvertüre zu Waverley. 26. Mai 1828 aufgef. Als op. 1 veröff. Paris, Richault.
Ouvertüre zu den „Vehmrichtern“ (Francs-Juges), ebenda aufgef. Op. 3, Paris, Richault.

1827 bis 1834 Oper gleichen Namens v. H. Ferrand.

1828 Herminie et Tancrède aus Tassos „befreitem Jerusalem“, Szene f. 2 Singst. m. Orch. Vom Konservatorium mit 2. Preis gekrönt.
Huit Scènes de Faust nach Goethe. Als op. 1 Paris 1829 ersch., doch vom Komp. zurückgezogen. Einiges ging in Faustlegende über.

1828 od. 1829 Vier- u. sechsstimmige Fugen.

1828 bis 1832 Quartett u. Chor der Magier.

1829 Le Ballet des ombres f. Chor u. Pfte. Op. 2, Paris 1830.
Cléopâtre après la bataille d'Actium, Kantate f. Konservatorium.

1829 bis 1830 9 Mélodies irlandaises nach Moore v. Gounet, f. 1 u. 2 Stimmen m. Pfte. Als op. 2 Moore gew. 1830 veröff. Paris, Richault. 1850 neu herausgeg. unter Titel „Irlande“.
Le coucher du soleil — Hélène — Chant guerrier — La belle voyageuse — Chanson à boire — Chant sacré — L'origine de la harpe — Adieu Bessy — Elegie.

1830 bis 1832 Symphonie fantastique en 5 parties. Episode de la vie d'un artiste. 5. Dez. 1830 Paris aufgef., in Italien umgearb. u. wieder aufgef. 9. Dez. 1832 mit „Lelio“. Liszt gew. Als op. 14 veröff. Paris, Brandus. Klavier-Partitur v. Liszt. 2. Ausg. Leipzig, Leuckart.
Chanson de brigands, in Lelio aufgenommen.
La dernière nuit de Sardanapale, Kantate m. Orch. Preisgekrönt. 30. Okt. 1830 aufgef.

Marseillaise v. Rouget de l'Isle, f. gr. Orch. u. Doppelchor bearbeitet, dem Dichter gewidmet. Paris, Brandus.

Dramat. Phantasie über Shakespeares „Sturm" f. Chor, Orch. u. Pfte. 7. Nov. 1830 in Opéra aufgef., später in Lelio aufgenommen. Henr. Smithson gewidmet 1835.

1831 Ouvertüre zum „Corsar", in Rom komp., dann neu bearb. 1. April 1855 Paris aufgef. Op. 21 Paris, Richault; f. Pfte. Leipzig, Rieter-Biedermann.

Ouvertüre zu „König Lear", in Nizza u. Rom komp. Op. 4 Paris, Richault.

Chant de bonheur, in Lelio aufgenommen. Henr. Smithson gewidmet. 1835 erschienen.

Méditation religieuse v. Moore, 6stimmiger Chor, in Rom komp. Tristia Nr. 1, op. 18, Paris, Richault.

1831 bis 1832 Ouvertüre zu Rob Roy, in Rom komp., im Conservatoire-Konzert 14. April 1833 aufgef.

Lélio ou le retour à la vie, lyrisches Monodrama f. Solo, Chor u. Orch. 2. Teil der phantast. Symphonie. In Italien u. La Côte komp. u. 9. Dez. 1832 Paris aufgef. Berlioz' Sohn gew., op. 14 bis Paris, Richault.

1832 La captive v. V. Hugo f. Alt od. Mezzosopr. mit Orch. od. Pfte. u. Vcll. ad libit. In Subiaco komp. Op. 12, Paris, Richault. Leipzig, Kahnt.

1834 Sara, la baigneuse v. V. Hugo f. 4 Männerstimmen. 9. Nov. 1834 aufgef.; umgearb. f. 3 Chöre m. Orch. od. 2 Stimmen m. Pfte. Op. 11, Paris, Richault.

Harold en Italie, Symphonie en 4 parties avec un Altosolo. 23. Nov. 1834 Paris aufgef., Ferrand gew. Op. 16, Paris, Brandus.

Le jeune pâtre breton f. 1 Singst. m. Pfte. u. Horn ad libit. od. Orch. 23. Nov. 1834 gesungen Paris.

Les champs v. Béranger, Melodie. Im Journal La Romance veröffentlicht April 1834.

„Je crois en vous" v. Guérin, Romanze, in Zeitung Le Protée veröffentlicht Sept. 1834.

Le cinq Mai (auf Napoleons Tod) v. Béranger, f. Baß mit Chor. Gesungen 22. Nov. 1835. Horace Vernet gewidmet. Op. 6, Paris, Richault.

1834 bis 1837 Benvenuto Cellini, Oper in 2 Akten v. de Wailly u. Barbier, 10. Sept. 1838 in Pariser Opéra aufgef. Von Riccius ins Deutsche übersetzt, in 4 Akte geteilt, 20. März

1852 in Weimar aufgef. u., von Cornelius neu übersetzt, ebenda 16. Febr. 1856 in 3 Akten. In dieser endgültigen Gestalt als op. 23 in dem der Großherzogin v. Weimar gew. Klavierauszug v. H. v. Bülow veröff. Paris, Choudens. Braunschweig, Litolff. Daraus: Bénédiction et Serment f. 4 Hde. bearb. v. Liszt. Ebd. Desgl. Humorist. Quadrille und Blüten v. H. v. Bülow. Hannover, Simon.

1837 Requiem, 5. Dez. 1837 bei Trauergottesdienst f. die bei Constantine Gefallenen in der Invalidenkirche zu Paris aufgeführt. Graf Gasparin gewidmet. Op. 5, Paris, Brandus.

1839 Rêverie et Caprice, Romanze f. Violinsolo u. Orch., f. Artôt komp. Op. 8, Paris, Richault.

Roméo et Juliette, große dramat. Symphonie m. Chor, Gesangsoli u. Prolog, Text nach Shakespeare v. E. Deschamps. 24. Nov. 1839 Paris aufgef. Paganini gewidmet. Op. 17, Paris, Brandus. Leipzig, Rieter-Biedermann 1858 u. 1875.

1840 Symphonie funèbre et triomphale en 3 parties (Trauermarsch, Abschiedsmarsch u. Siegeshymne od. Apotheose) f. Militärmusik, bei Einweihung der Julisäule 28. Juli 1840 in Paris aufgef. Unter Hinzufügung eines 2. Orchesters v. Saiteninstrumenten u. Chor ad libit. als op. 15 veröffentl. und Herzog von Orleans gewidmet. Paris, Brandus.

Les nuits d'été (Sommernächte), 6 Melodien m. Text v. Gautier, f. 1 Singst. m. Pfte. (od. Orch.), 1834 komp., dann umgearb. und veröffentlicht 1841, 1856 orchestriert. Op. 7, Paris, Richault. Deutsche Ausg. Leipzig, Rieter-Biedermann.

Villanelle f. Mezzosopr. oder Ten. — Le spectre de la rose f. Contrealt — Sur les lagunes f. Bar., Contrealt od. Mezzosopr. — Absence f. Mezzosopr. od. Ten. — Au cimetière für Ten. — L'île inconnue f. Mezzosopr. oder Ten.

Rezitative zu Webers „Freischütz", f. Aufführung dess. in Opéra 7. Juni 1841 komp. Part. im Bureau der Opéra, ungedruckt. Nur im Klavierauszug der Oper veröff. Paris, Brandus.

Die Aufforderung zum Tanz v. C. M. v. Weber, als Ballett-einlage in „Freischütz" für die Opéra orchestriert. Orchesterstimmen Paris, Brandus.

1841 bis 1847 La nonne sanglante, unvollendete Oper.

1843 Le carneval romain. 2. Ouvertüre zur Oper „Cellini". 3. Febr. 1844 aufgef. Fürst Hohenzollern-Hechingen gew. Op. 9, Paris, Brandus.

Hymne vocal, in Marseille aufgef., dann f. 6 Saxophone übertr. 3. Februar 1844 aufgef.

Plains-Chants de l'église grecque f. 4fachen 16stimmigen Chor arrangiert f. Kaiser v. Rußland.

1844 Hymne à la France v. Barbier. 1. Aug. 1844 im Pariser Industriepalast aufgef. Vox populi Nr. 2, op. 20, Paris, Richault.

La tour de Nice, Ouvertüre (ehem. zu Korsar), in Nizza komp. 19. Jan. 1845 Paris aufgef. u. sofort vernichtet.

La belle Isabeau v. Dumas, Melodie f. Mezzosopr. m. Pfte. u. Chor ad libit.

1845 Marche marocaine v. Leop. v. Mayer, instrumentiert. 6. Apr. 1845 im Cirque Olympique aufgef. Paris, Escudier.

Le chasseur danois v. de Leuven, Melodie f. Bariton.

Zaïde, Bolero, Text v. de Beauvoir.

Ländliche Serenade an Madonna, Hymne u. Toccata f. Harmon.

1846 Le chant des chemins de fer v. Jules Janin, Chor m. Tenorsolo, in Lille zur Einweihung der Nordbahn 14. Juni 1846 aufgef. Feuillets d'album Nr. 3, op. 19.

Marche hongroise (Rakoczy), in Wien komp. u. Anfang 1846 in Pest aufgeführt. In „Faust" aufgenommen.

La damnation de Faust, dramatische Legende in 4 Teilen. Text nach Gérard de Nervals Goethe-Übersetzung v. Gandonnière u. Berlioz. 6. Dez. 1846 in Pariser Opéra comique aufgef. Liszt gewidmet. Op. 24, Paris, Richault 1854.

1847 La mort d'Ophélie, Ballade nach Shakespeare v. E. Legouvé, f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. London, 4. Juli 1848 datiert, in Paris veröff. Für Frauenchor bearb. Tristia Nr. 3, op. 18.

Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet f. Orch. u. Chor. Paris, 22. Sept. 1848 datiert. Tristia Nr. 3, op. 18.

1848 bis 1849 Fleurs des landes, 5 Mel. f. 1 u. 2 Stimmen u. Chor m. Pfte. Op. 13, Paris, Richault 1850.

Le matin — Petit oiseau — Le trébuchet — Le jeune pâtre breton — Le chant des Bretons.

Feuillets d'album, 3 Gesänge m. Pfte. 1850. 2. Ausg. 1855 um 3 Gesänge vermehrt. Op. 19, Paris, Richault, Escudier, Mayaud, Latte.

Zaïde — Les champs — Le chant des chemins de fer — La prière du matin — La belle Isabeau — Le chasseur danois.

1850 Hirtengesang, unter dem fingierten Namen Pierre Ducré in Philharm. Gesellschaft Paris 12. November 1850 aufgef. In „Flucht nach Ägypten" aufgenommen.

La Marche des Francs, später La menace des Francs gen., f. Doppelchor u. Orch. 25. März 1851 Paris aufgef. Vox populi Nr. 1, op. 20.

Vox populi, 2 große Chöre m. Orch. Op. 20, Paris, Richault.

La menace des Francs — Hymne à la France.

La fuite en Egypte, Mysterium f. Solo, Chor u. Orch., 1850 komp., 1. Dez. 1850 Leipzig aufgef. In „Kindheit des Herrn" aufgenommen, auch selbständig erschienen Leipzig, Kistner.

Pater noster u. Adoremus, 2 4stimmigen a capella-Gesängen v. Bortnianski untergelegt. 28. Januar 1851 in Philharm. Gesellschaft gesungen.

Tristia, 3 Chöre m. Orch. Op. 18, Paris, Richault. 1854.

Méditation religieuse — La mort d'Ophélie — Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet.

Der Erlkönig v. Schubert, orchestriert.

1854 L'enfance du Christ, trilogie sacrée (Traum des Herodes — Flucht nach Ägypten — Ankunft in Sais). 1854 komp., 10. Dez. 1854 aufgef. Op. 25, Paris, Richault. Deutsch v. P. Cornelius. Leipzig, Kistner.

Te Deum f. 3 Chöre m. Orch. u. Orgel, 1849 bis 1855 komp., 30. April 1855 in St. Eustache, Paris aufgef. Prinz Albert gewidmet. Op. 22, Paris, Brandus.

1855 L'Impériale, Kantate v. Lafont, f. 2 Chöre u. groß. Orch. 15. Nov. 1855 im Paris. Industriepalast aufgef. Napoleon III. gewidmet. Op. 26, Paris, Brandus.

1856 bis 1858 Les Troyens, Poème lyrique en 2 parties. 1. La prise de Troie (3 Akte). 2. Les Troyens en Carthage (5 Akte u. Prolog). Text v. Komponisten. 2. Teil 4. Nov. 1863 im Théâtre lyrique Paris aufgef. Vollständig v. Felix Mottl in Karlsruhe 6. u. 7. Dez. 1890. Nur in dem Fürstin Carol. Wittgenstein gewidmeten Klavier-

auszug veröffentlicht 1864. Paris, Choudens. Berlin, Bote & Bock.

1859 Plaisir d'amour, Romanze v. Martini, instrum. f. kl. Orchester. Orpheus v. Gluck für Théâtre lyrique bearbeitet.

1860 bis 1861 Le temple universel v. Vaudin, f. Doppelchor m. Orgel. Für internation. Festival, Kristallpalast London bestimmt, Aufführ. zweifelhaft. Op. 28. Kaiserin Eugenie gew. Part. Bureau des Orphéon, Paris.

1861 Alceste v. Gluck f. Pariser Opéra bearbeitet.
Hymne pour la consécration du nouveau tabernacle, 3stimm. Chor a capella. (Datum und Bestimmung unbekannt.)

1860 bis 1862 Beatrice u. Benedikt, kom. Oper in 2 Akten nach Shakespeares „Viel Lärm um nichts" v. Plouvier u. Komponisten. Zu Einweihung des Theaters in Baden-Baden 9. August 1862 aufgef. In Pohls Übersetzung, um 2 Nrn. vermehrt, 10. April 1863 in Weimar aufgef. Klavierauszug Paris, Brandus. Berlin, Bote & Bock. Ebenda erschienen Mottls hinzukomponierte Rezitative. Neubearb. v. Stransky und Kleefeld. Berlin, Schlesinger 1912.

Schriften.

Voyage musical en Allemagne et en Italie. 2 vol. Paris, Labitte 1844. Deutsch v. Lobe u. Gathy. Leipzig u. Hamburg, Schuberth.

Traité d'instrumentation, suivi de la théorie du chef d'orchestre. Paris, Schönenberger. 1844 u. 1856. Deutsch Leipzig, Peters.

Les soirées de l'orchestre. 2 vol. Paris, Mich. Lévy. 1852. Troisième édition. 1 vol. 1861. Les grotesques de la musique. Paris, Mich. Lévy. 1859. Deuxième édition. 1 vol. 1861. A travers chants. Etudes musicales, adorations, boutades et critiques. 1 vol. Paris, Mich. Lévy. 1863.	} Deutsch v. R. Pohl. Leipzig, Heinze. 1865; seit 1876 Leuckart.

Mémoires. 2 vol. Paris, Calman Lévy. 1870. 2. Aufl. 1878.

Correspondance inédite (Dan. Bernard). Paris, Calman Lévy. 1870.

Lettres intimes à H. Ferrand (Gounod). Paris, Calman Lévy. 1882.

Briefe an die Fürstin Car. Sayn-Wittgenstein (La Mara). Breitkopf & Härtel 1902.
Les musiciens et la musique. Paris, Calman-Lévy 1903.
Une page d'amour romantique. Revue bleue 1903.
Lettres inédites à Thomas Gounet (Michoud). Grénoble 1903.

Deutsche Gesamtausgabe von Berlioz' Literarischen Werken bei Breitkopf & Härtel.

Bd. 1 u. 2: Memoiren (übers. v. Elly Ellès).
Bd. 3: Vertraute Briefe (Gertr. Savić).
Bd. 4: Neue Briefe (G. Savić).
Bd. 5: Ideale Freundschaft, Briefe an die Fürstin Wittgenstein. Romantische Liebe, Briefe an Mme. Estelle Fornier (Savić).
Bd. 6: Musikalische Streifzüge (E. Ellès).
Bd. 7: Groteske Musikantengeschichten (E. Ellès).
Bd. 8: Orchesterabende (E. Ellès).
Bd. 9: Die Musiker und die Musik (G. Savić).
Bd. 10: Große Instrumentationslehre (Detlef Schulz u. Walter Niemann).

Verzeichnis

von Berlioz' musikalischen Werken.

Nach Breitkopf & Härtels kritischer Gesamtausgabe von d. Verf. zusammengestellt.

A. Instrumentalmusik.

I. Symphonien.

Phantastische Symphonie, op. 14.
Klavier-Partitur v. Liszt. Leipzig, Leuckart.
Trauer- u. Triumphsymphonie, op. 15.
Daraus Marsch f. Klavier v. Thalberg.
Harold in Italien, op. 16.
Klavier-Part. v. Liszt. Leipzig, Leuckart.

Romeo u. Julie, op. 17.

Klav.-Ausz. v. Theod. Ritter. Leipzig, Rieter-Biedermann.
3 Fragm. f. 2 Kl. 4hdg. v. F. Stade, desgl. v. Singer.
Phant. Symphonie, Romeo, 7 Ouvert. i. kl. Part.-Ausg. Leipzig, Eulenburg.

II. Ouvertüren.

Waverley, op. 1b.
Die Vehmrichter, op. 3.
Dies. f. Kl. 4hdg. v. Komponisten.
König Lear, op. 4.
Rob Roy (bish. unveröff.).
Benvenuto Cellini, op. 23. } Dies. f. 2 Kl. 4hdg. v. Singer.
Römischer Karneval, op. 9. }
Die Flucht nach Ägypten, op. 25.
Der Korsar, op. 21.
Beatrice u. Benedikt.
Die Trojaner in Karthago.
Sämtl. f. Kl. 2hdg. bearb. v. O. Taubmann.

III. Für ein oder mehrere Instrumente.

Fuge f. 2 Chöre m. 2 Gegenthemen } (bish. unveröff.).
Fuge mit 3 Themen }
Träumerei u. Caprice, op. 8 f. Viol. m. Orch. od. Klavier.
Ländliche Serenade an d. Madonna f. Org. od. Harm.
Hymne zur Wandlung f. Org. od. Harm.
Toccata f. Harmonium (bish. unveröff.).
Trauermarsch f. letzte Szene d. Hamlet, op. 18 Nr. 3.
Trojanischer Marsch f. Konzertgebrauch.

B. Gesangmusik.

I. Geistliche Werke.

Resurrexit } (bish. unveröff.).
Chor der Magier }
Requiem, op. 5.
Veni creator, Motette f. Soli u. Chor.
Tantum ergo f. Soli u. Chor.
Te Deum, op. 22.

Des Heilands Kindheit, op. 25.

Daraus Apotheose v. Thalberg } f. Kl. 2hdg.
Terzett d. Ismaeliten v. Th. Ritter }

II. Weltliche Kantaten.

Heroische Szene (Aufstand d. Griechen, bish. unveröff.).
Acht Szenen aus Faust, op. 1.
Fausts Verdammung, op. 24.

Daraus f. Kl. Fausts Traum, Rosenarie u. Sylphentanz v. Th. Ritter, letzterer v. Liszt, Klindworth u. Taubmann. Osterhymne v. Saint-Saëns. Ungar. Marsch v. Klindworth u. Taubmann. 8 Transkr. f. Viol., Vcll. od. Fl. v. Léonard.

Lelio od. die Rückkehr ins Leben, op. 14b.
Der 5. Mai, op. 6.
Kaiserhymne, op. 26.

III. Gesänge mit Orchesterbegleitung.

a) Für Chor.

Religiöse Betrachtung, op. 18 Nr. 1.
Geistlicher Gesang, op. 2 Nr. 6.
Helene, op. 2 Nr. 2.
Lied z. Eröffnung d. Eisenbahn, op. 19 Nr. 3.
Ophelias Tod, op. 18 Nr. 2.
Sarah im Bade, op. 11.
Hymne an das Vaterland, op. 20 Nr. 2.
Die Drohung der Franken, op. 20 Nr. 1.

b) Für eine oder zwei Singstimmen.

Herminia, lyrische Szene } (bish. unveröff.).
Kleopatra, lyrische Szene }
Die schöne Reisende, op. 2 Nr. 4.
Der junge Bretagner Hirt, op. 13 Nr. 4.
Trennung, op. 7 Nr. 4.
Die Gefangene, op. 12.
Zaide, op. 19 Nr. 1.
Der dänische Jäger, op. 19 Nr. 6.
Ländliches Lied, op. 7 Nr. 1.
Der Geist der Rose, op. 7 Nr. 2.
Auf den Lagunen, op. 7 Nr. 3.
Auf dem Friedhofe, op. 7, Nr. 5.
Das unbekannte Land, op. 7 Nr. 6.

IV. Gesänge mit Klavierbegleitung.

a) Für Chor.

Schattentanz. Nächtlicher Reigen, op. 2.
Kriegslied, op. 2 Nr. 3.
Trinklied, op. 2 Nr. 5.
Geistlicher Gesang, op. 2 Nr. 6.
Ophelias Tod, op. 18 Nr. 2.
Apotheose.
Gesang der Bretonen, op. 13 Nr. 5. 2 Versionen.
Die Drohung der Franken. Marsch u. Chor, op. 20 Nr. 1.
Morgengebet. Chor d. Kinder, op. 19 Nr. 4.
Hymne z. Einweihung d. neuen Tabernakel.
Der Tempel der Menschheit, op. 28. 2 Versionen.

b) Für zwei oder drei Singstimmen.

Freundschaft.
Der Bergbewohner in Verbannung.
Freier Kanon in der Quinte.
Weine, arme Colette.
Helene, op. 2 Nr. 2.
Sarah im Bade, op. 11.
In der Falle, op. 13 Nr. 3.

c) Für eine Singstimme.

Die schmollende Schäferin.
Gönn' eine Träne ihr.
Der eifersüchtige Maure.
Die schöne Reisende, op. 2 Nr. 4.
Sonnenuntergang, op. 2 Nr. 1.
Die Entstehung der Harfe, op. 2 Nr. 7.
Leb wohl, mein Lieb, op. 2 Nr. 8.
Elegie, op. 2 Nr. 9.
Der Fischer.
Gesang des Glückes.
Erstes Entzücken.
Die Gefangene, op. 12 (auch m. Kl. u. Vcll.).
Der junge Bretagner Hirt, op. 13 Nr. 4.
Die Felder, op. 19 Nr. 2.
Ich glaube an Dich.

Ländliches Lied
Geist der Rose
Auf den Lagunen
Trennung
Auf dem Friedhofe
Das unbekannte Land
} Sommernächte, op. 7 Nr. 1—6.

Die schöne Isabeau, op. 19 Nr. 5.
Zaide, op. 19 Nr. 1.
Der dänische Jäger, op. 19 Nr. 6.
Albumblatt.
Ophelias Tod, op. 18 Nr. 2.
Gesang der Bretonen, op. 13 Nr. 5.
Am Morgen, op. 13 Nr. 1.
Das Vöglein, op. 13 Nr. 2.
In Auswahl herausgeg. v. F. Weingartner.

V. Opern.

Benvenuto Cellini.
Rezitative zu Webers Freischütz.
Die Einnahme von Troja
Die Trojaner in Karthago
} Die Trojaner.

Beatrice u. Benedikt.

C. Bearbeitungen.

Die Marseillaise v. Rouget de Lisle.
Pater noster v. Bortniansky.
Adoremus v. demselben.
Der Liebe Glück u. Leid v. Martini.
Der Erlkönig v. Schubert orchestr.
Aufforderung zu Gottes Lob v. Couperin.
Aufforderung zum Tanz v. Weber orchestr.

BREITKOPF & HÄRTELS MUSIKBÜCHER

In dieser Sammlung werden wertvolle Werke über die musikalische Kultur alter und neuer Zeit — in biographischer, historischer, theoretischer und pädagogischer Hinsicht — zusammengefaßt.

Emanuel d'Astorga von Hans Volkmann.

I. Band: DAS LEBEN DES TONDICHTERS. IV, 216 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden in Leinwand M. 5.—, in echtem Leder M. 6.—.

Auf Grund zahlreicher bisher unbekannt gebliebener Urkunden gibt der Verfasser eine neue Darstellung vom Leben des Meisters Astorga, der einer vornehmen spanischen Familie entstammte. Von der Geburt Emanuels in Sizilien bis zu seinem Verschwinden in Spanien zieht sein Leben in interessanten Einzelbildern an uns vorüber. Schilderungen der Musikübung in den Städten, wo sich Astorga aufhielt, sind eingefügt, darunter ist besonders die des Musiklebens in Palermo um 1700 bemerkenswert.

Johann Sebastian Bach von Philipp Wolfrum.

I. Band: BACHS LEBEN, DIE INSTRUMENTALWERKE. 2. Aufl. Mit 15 Vollbildern und 10 Faksimiles. VIII, 184 Seiten. 8° Geheftet M. 3.—, in biegsamem Leinenband M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—.

II. Band: J. S. BACH ALS VOKALER TONDICHTER. Mit 1 Vollbild, 10 Notenbeilagen und 10 Faksimiles. IV, 217 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, in biegsamem Leinenband M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—.

Wie alle Arbeiten des bekannten Heidelberger Gelehrten ist das Buch von scharf geprägter Eigenart und nimmt energische, selbständige Stellung zu der jetzt so viel behandelten Bachfrage. Speziell die bahnbrechenden Untersuchungen André Pirros werden beleuchtet und mannigfach ergänzt.

Jugendbriefe Robert Schumanns herausgegeben von Clara Schumann. 4. durchgesehene Auflage. IV, 315 S. 8⁰. Geh. M. 6.—, geb. in Halbpergament M. 7.—, in Leder M. 8.—.

Der ganze Jugendmut Schumanns, sein ungebundenes, so erziehendes, von echtem Humor verklärtes Wesen tritt uns in dieser Briefsammlung entgegen. Das Köstlichste in ihr sind die Auszüge aus Briefen an Clara Schumann — die Geschichte der Liebe des Künstlers zu seiner weltberühmten Gattin.

Die Symphonie nach Beethoven von Felix Weingartner. 3., vollständig umgearbeitete Auflage. IV, 113 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Die Gelegenheit, eine dritte Auflage der vorliegenden Abhandlung zu veranstalten, hat der Verfasser mit besonderer Freude ergriffen, sehnte er sich doch schon lange danach, seine Äußerungen über Brahms einer gründlichen Revision zu unterziehen. Der Stoff ist im übrigen übersichtlicher geordnet, vieles weggelassen, noch mehr hinzugefügt worden, so daß eine vollständige Umgestaltung, wenigstens was die äußere Form betrifft, dabei herausgekommen ist.

Franz Liszts gesammelte Schriften, Volksausgabe, 4 Bände in 2 Doppelbänden. Beide Doppelbände geheftet M. 6.—, in biegsamem Leinenband M. 8.—, in echtem Leder M. 10.—.

I. Band: CHOPIN. Liszts berühmtes Werk über den großen Klavierpoeten in der umgeänderten 3. Ausgabe, übersetzt von La Mara. VIII, 176 Seiten. 8⁰.

II. Band: WAGNER. Zusammenstellung aller Schriften Liszts über Wagner nach der Übersetzung von L. Ramann. VIII, 244 Seiten. 8⁰.

III. Band: DIE ZIGEUNER UND IHRE MUSIK IN UNGARN. Das viel angefeindete Buch in wiederhergestellter Urform nach Peter Cornelius. VI, 173 Seiten. 8⁰.

IV. Band: AUSGEWÄHLTE SCHRIFTEN. Enthält das Wichtigste von Liszts sämtlichen übrigen Schriften, zusammengestellt von J. Kapp. VI, 402 Seiten. 8⁰

Die Anschaffung der großen Ausgabe war für viele infolge des immerhin ziemlich hohen Preises nicht möglich; durch die vorliegende wohlfeile Ausgabe ist nun einem jeden der reiche Inhalt der Lisztschen Gedankenwelt mühelos erschlossen: So bedeutet diese Ausgabe ein Ereignis auf musikliterarischem Gebiete, das fördernd und belebend auf die Kenntnis Franz Liszts und seiner Kunst wirken wird.

Franz Liszts Sinfonien und sinfonische Dichtungen. Erläuterungen herausg. von Alfred Heuß. Band-Ausgabe der „Kleinen Konzertführer". 195 S. 8⁰. Geh. M. 2.—, geb. M. 3.—.

Obwohl Liszts sinfonische Dichtungen und Sinfonien bekanntlich Programmschöpfungen sind und größtenteils von Liszt selbst ein erläuterndes Vorwort erhalten haben, sind eingehendere Erläuterungen für die allermeisten Hörer zum bessern Verständnis dieser exklusiven Programmwerke doch fast unbedingt nötig. Solche bieten die hier zu einem Bande vereinigten „Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und sinfonischen Dichtungen", die aus der Feder berufener Lisztkenner stammen (Heuß, Kretzschmar, v. Mojsisovics, Münzer, Pohl). Die verschiedene Autorschaft, entfernt davon, der Sammlung zum Nachteil zu gereichen, gibt ihr vielmehr einen besonderen Reiz, und zudem wird niemand in der Betrachtung und Beurteilung des Lisztschen Schaffens eine gewisse Einheitlichkeit vermissen.

Liszt und die Frauen von La Mara. Mit 23 Vollbildern, VIII, 321 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 6.—, in biegsamem Leinenband M. 7.—, in echtem Leder M. 8.—.

Wie Liszt geliebt hat und geliebt wurde, was er als Freund gewesen, wie sein adeliger Sinn, seine große Seele sich bewährte in Freud und Leid derer, die ihm teuer waren, davon zeugen die Blätter dieses Buches, und in der Gestalten Fülle, die ihn umgab, erhebt sich lebendig seine eigene hohe Gestalt in ihrer schönen Menschlichkeit.

Lizts-Brevier von Dr. Julius Kapp. Mit 6 Abbildungen. VIII, 104 Seiten. 8⁰. In Pappband gebunden M. 2.—.

Nachdem ein einleitender Abschnitt den Leser mit den Eigentümlichkeiten von Liszts literarischer Tätigkeit bekannt gemacht und ihn in das Verständnis der Werke eingeführt hat, tritt dieser in den Bannkreis der Lisztschen Kunstwelt selbst ein. Um von dieser ein möglichst lebendiges Bild zu geben, sind den Aussprüchen aus den Schriften auch noch die wertvollsten Stellen aus den Briefen des Meisters (sämtlich in deutscher Sprache) zugesellt.

Richard Wagner an Theodor Apel, Briefe. Herausgegeben von Theodor Apel. VIII, 95 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 3.—, in Halbpergament mit Golddruck M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—

Der Briefwechsel umfaßt die Jahre 1832—1836. Von seinem böhmischen Aufenthalt und der Situation, in der seine erste Operndichtung entstand, führt er uns über Würzburg, Lauchstädt, Rudolstadt nach Magdeburg, wo Wagner bis zum Frühjahr 1836 als Musikdirektor tätig war. Über das Werden seiner Werke — der Feen, des Liebesverbots, der Ouvertüre zu dem Drama Theodor Apels „Columbus" und der kleinen Gelegenheitsarbeiten — berichtet er ebenso ausführlich, wie über die schwierige und oft so unerquickliche Tätigkeit als Musikdirektor.

Briefwechsel zwischen Richard Wagner und Franz Liszt. 3., erw. Aufl. (Volksausg.), herausgeg. v. Erich Kloß. Zwei Teile in einem Band. I. Teil 1841—1853. VI, 351 Seiten. 8°. II. Teil 1854—1882. II, 346 Seiten. 8°. Geheftet M. 5.—, in biegsamem Leinenband M. 6.—, in echtem Leder M. 7.50.

Als notwendig gewordene Publikation sind die vollständigen Briefe Richard Wagners an Franz Liszt in einer Volksausgabe erschienen, die genau nach dem Originalwortlaut revidiert worden ist. Ungemein bedeutungsvoll ist auch die Rekonstruktion zahlreicher Briefstellen, die beim ersten Erscheinen des Buches in Rücksicht auf zahlreiche damals noch lebende Persönlichkeiten wegfallen mußten. Der Briefwechsel ist bis zum Tode Richard Wagners fortgeführt worden.

Richard Wagner als Vortragsmeister (1864—1876). Erinnerungen von Julius Hey. Herausgegeben von Hans Hey. Mit 3 Bildnissen und 2 Faksimiles. XII, 253 Seiten. 8°. Geh. M. 6.—, gebunden in Leinwand M. 7.—, in echtem Leder M. 8.—.

In lebhafter Art schildert der Verfasser die Zeit von seiner ersten Begegnung mit Wagner im Jahre 1864 bis zum Abschluß der Bayreuther Festspiel-Vorproben 1875/1876, zu denen er als gesangstechnischer Beirat von Wagner berufen worden war. — Der rege Gedankenaustausch der beiden Männer, sowie die detaillierte Schilderung einiger intimer Proben Wagners mit seinen Sängern bieten jedem Künstler eine Fülle von Anregung.

Richard Wagner über „Die Meistersinger von Nürnberg“ von Erich Kloß. Aussprüche Richard Wagners über sein Werk in Schriften und Briefen. IV, 86 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Wir bemerken hier, wie Richard Wagner in seinen Schriften und Briefen selbst der beste Führer durch sein Werk ist — sowohl für das Publikum, wie auch für die mitwirkenden Künstler.

Richard Wagners Aussprüche über „Tristan und Isolde“. Zusammengestellt aus Briefen und Schriften Richard Wagners von Dr. Edwin Lindner. XXXII, 379 S. 8°. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.50.

Der Verfasser will den zahlreichen Freunden der Wagnerschen Kunst gerade mit dieser Sammlung etwas Besonderes bieten. „Tristan und Isolde“ hat dem Meister mancherlei Sorge gebracht; er schuf aber das Werk mit solch einer Glut der Begeisterung, die uns vor allem in den feurigen brieflichen Ergüssen an seine edle Freundin Mathilde Wesendonk entgegenströmt.

Das vorliegende Werk ist übersichtlich in vier Teile gegliedert, der erste

bringt Wagners Aussprüche über „Tristan“ in seinen Briefen, der zweite die in den Schriften enthaltenen; im dritten Abschnitt finden wir die Mitteilungen über „Tristan“ aus der Autobiographie „Mein Leben“, und der letzte Teil bietet viel des Interessanten, was der Meister im anregenden Unterhaltungsgespräch über sein Werk äußerte. Ein kurzer Anhang beschließt das Ganze.

Stephen Heller, von Rudolf Schütz. Ein Künstlerleben. Mit 5 Abbildungen. X, 140 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 3.—, gebunden in Leinen M. 4.—.

Diese Lebensbeschreibung stellt das Leben und Wirken Stephen Hellers zum erstenmal umfassend dar. Sie legt Wert darauf, den Künstler selbst oder seine Freunde möglichst oft zu Worte kommen zu lassen. Bei der Betrachtung der Werke werden die dem Zeitgeschmacke entgegenkommenden von den dauernd wertvollen getrennt; dabei bietet sich Gelegenheit, die Eigenart des Hellerschen Stiles zu beleuchten und seine Entwicklung von der Nachahmung großer Vorbilder zur Selbständigkeit zu zeigen. Die Tätigkeit Hellers als Musikschriftsteller wird eingehend berücksichtigt. Zahlreiche Briefe des Künstlers, von denen die an Robert Schumann besonders genannt seien, gewähren interessante Einblicke in das Denken und Fühlen dieses Vertreters poesievoller Kleinkunst in der Klavierkomposition.

Wilhelm Hill von Karl Schmidt. LEBEN UND WERKE. Mit einem Bildnis des Komponisten. IV, 146 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Hill gehört seinen technischen Mitteln nach noch zur älteren Schule, verfügt aber über eine so gesunde Melodik, daß ein Teil seiner Kompositionen der reproduzierenden Musikwelt, den Berufsmusikern wie Dilettanten, neu angeboten werden muß. Mit großer Liebe hat der Verfasser die zahlreichen Kompositionen für Gesang, Klavier und für Kammermusik zusammengestellt und bei der Besprechung der Druckwerke das Lebensfähige angemerkt.

Hugo Wolf von Ernest Newman. Aus dem Englischen übersetzt von Dr. Hermann von Hase. Mit 22 Abbildungen und 6 Faksimiles. Zweites Tausend. XII, 263 Seiten. 8⁰. Geh. M. 4.—, geb. in Leinwand M. 5.—, geb. in Leder M. 6.—.

Eine Biographie in dieser Gestalt fehlte uns bis jetzt; ein Werk von 17 Bogen, das eine vollständige Lebensbeschreibung und eine vollständige Würdigung von Wolfs Schaffen bringt, ist das, was das musikalische Publikum braucht. Die deutsche Übersetzung liest sich nach einem uns zugegangenen Schreiben eines Freundes Hugo Wolfs wie ein deutsches Original; das handliche Format, sowie die zahlreichen Bilder und Faksimiles, die zum Teil hier zum erstenmal veröffentlicht werden, machen das Werk noch besonders empfehlenswert.

Hugo Wolf. Familienbriefe. Eine Persönlichkeit in Briefen. Herausgegeben von Edmund von Hellmer. Mit 3 Vollbildern. VIII, 159 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 3.—, gebunden in Leinwand M. 4.—, in Leder M. 5.—.

Die vorliegenden Briefe erstrecken sich über einen Zeitraum von mehr als 25 Jahren, von den ersten Spuren geistiger Selbständigkeit bis zum traurigen Ende. Ohne jeden Gedanken an spätere Publizität offenbart sich hier ein Mensch in seiner lebendigen Eigenart, in seinem Temperament, vom täglichen Nahrungs- und Kleidungsbedürfnis bis zu den höchsten künstlerischen Ekstasen. Hier, wenn irgendwo, zeigt sich, wie dieser Mann von Jugend auf, anfangs sich selbst unbewußt, den Weg zu einem hohen künstlerischen Ziele verfolgt. Hier, wenn irgendwo, offenbart sich der unzerstörbare Glaube an den Erfolg, das unerschütterliche Bewußtsein, ein Berufener und Auserwählter zu sein, das Menschenherz, das, von einem unwiderstehlichen Drange beherrscht, wohl enttäuscht und schmerzlich verwundet, aber niemals an sich selber irregemacht werden kann. Und in ihrer Gesamtheit geben diese Briefe das Bild eines Lebensganges, wie es ergreifender schwerlich gedacht werden kann.

Hugo Wolfs Musikalische Kritiken von Dr. Richard Batka und Dr. Heinrich Werner. Im Auftrage des Wiener Akademischen Wagner-Vereins. Mit einem Bildnis. VIII, 378 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 7.50, gebunden in Leinwand M. 9.—, in Leder M. 10.—.

Hugo Wolfs Kritiken, die einst im musikalischen Leben Wiens einen Entrüstungssturm gegen den enthusiastischen Wagnerapostel angefacht haben, werden heute einem um so größeren Interesse in der Öffentlichkeit begegnen, als ihr Autor inzwischen als Reformator des Liedes verdiente Anerkennung gefunden hat.

In diesen geistvollen Kritiken ist, um das wahre Bild nicht zu verschleiern, davon abgesehen worden, die mannigfachen und unberechtigten Angriffe zu tilgen, die der Verfasser in fast krankhafter Heftigkeit bei jeder sich ihm bietenden Gelegenheit gegen Johannes Brahms gerichtet hat. Eine Ausscheidung dieser Bestandteile würde das Bild des furchtlosen, wenn auch einseitigen Kritikers fälschen.

Dem Kapitel „Kunst und Charakter" ist mehr als eine Kritik gewidmet.

Debussy. Eine kritisch-ästhetische Studie von Giacomo Setaccioli. Autorisierte Übersetzung nach der zweiten Auflage der italienischen Ausgabe von Friedrich Spiro. Mit 40 Notenbeispielen aus Debussys Werken und einer vollständigen Thementabelle zu Pelleas und Melisande. VI, 104 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Wenn ein berühmter deutscher Musikforscher bereits von einer „Debussyschen Note" spricht, wenn dieser Komponist in seiner Heimat in Italien

einen wahren Parteienstreit erregt und persönlich in schärfster Polemik nicht nur über die meisten seiner komponierenden Landsleute und über das gesamte deutsche Musikleben der Gegenwart, sondern auch über viele erhabene Größen der Vergangenheit aburteilt, so darf die Frage, ob er ein Neuerer ist, wohl als eine brennende bezeichnet werden. Eine objektive, auf gründlicher Kenntnis und Analyse seiner Werke beruhende Untersuchung tat not; der römische Professor Setaccioli, notorisch einer der ersten Theoretiker des modernen Italien, hat sie geliefert, und er gelangt zu Resultaten, die jedem Leser einleuchten müssen, dabei in gefälliger, bei aller Strenge der Logik oft humorvoller Art vorgelegt werden.

Musikalische Studienköpfe von La Mara.

I. Band: ROMANTIKER. Mit 1 Bildertafel. 9. Auflage. VIII, 488 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

II. Band: AUSLÄNDISCHE MEISTER. Mit 1 Lichtdrucktafel. 7., umgearbeitete Auflage. VIII, 352 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

III. Band: JÜNGSTVERGANGENHEIT. Mit 6 Bildnissen. 7., neubearbeitete Auflage. VI, 318 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

IV. Band: KLASSIKER. Mit 1 Lichtdrucktafel. 4., umgearbeitete Auflage. IV, 491 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

V. Band: DIE FRAUEN IM TONLEBEN DER GEGENWART. Mit 24 Bildnissen. 3., neubearbeitete Auflage. XI, 380 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart von Otto Klauwell. VIII, 426 Seiten. 8°. Geheftet M. 6.—, gebunden in Leinen M. 7.—, in echtem Leder M. 8.50.

Der Verfasser gibt in der Hauptsache eine Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Programmusik und zieht auch die Frage ihrer ästhetischen Berechtigung in den Kreis seiner Betrachtung, und gerade hiermit dürfte er einem aktuellen Bedürfnis, wie in unserm heutigen Musikleben kaum ein zweites von gleicher Bedeutung zu finden ist, entgegenkommen.

Stimmbildung von Karl Scheidemantel. 3. Auflage. 85 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Ohne gelehrtes Beiwerk redet hier ein hervorragender Praktiker klar und für jeden verständlich über ein von ihm souverän beherrschtes Gebiet der Kunstübung. Scheidemantels Lehrweise vermeidet alles rein Mechanische, fordert vielmehr vom Schüler fortgesetzt intellektuelles Mitarbeiten. Das Büchlein führt von den ersten Atemübungen bis zum gesangstechnischen Studium einer Arie, und überall spricht sich nicht nur pädagogisches Geschick, sondern auch echtes künstlerisches Verständnis aus.

Voice-Culture by Karl Scheidemantel, translated by C. Karlyle. 2nd revised edition. VI, 78 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Diese Ausgabe ist die englische Übersetzung der vorher genannten „Stimmbildung“ und dürfte vielen Ausländern willkommen sein.

Sprechschule für Schauspieler und Redner von August Iffert. VI, 98 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Das vorliegende Werk strebt eine Ausbildung in der künstlerischen Handhabung der deutschen Sprache auf der Basis der von Professor Siebs bearbeiteten „Deutschen Bühnenaussprache“ an. In dem kleinen Buche sind alle nicht eng zur Sache gehörenden theoretischen Erörterungen beiseite gelassen; Akustik und Physiologie fanden nur so weit Platz, als sie zur Klärung praktischer Fragen unbedingt herangezogen werden mußten. Das Übungsmaterial für die Lautschulung ist überaus reich und gewährleistet die gründlichste Vorbereitung für den Vortrag. — Schauspieler und Redner jeder Art werden in der „Sprechschule“ einen treuen Berater und Lehrer finden.

Die Kunst des Atmens als Grundlage der Tonerzeugung für Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger usw., sowie zur Verhütung und Bekämpfung aller durch mangelhafte Atmung entstandenen Krankheiten von Leo Kofler. Aus dem Englischen übersetzt von Clara Schlaffhorst und Hedwig Andersen. 8., neu durchgesehene Auflage. XVI, 108 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 2.—, gebunden in Schulband M. 2.50, in Leinwand M. 3.—.

Das vorliegende Werk war das erste und ist bis heute das einzige geblieben, das über die Tätigkeit der Atmungsmuskeln und über ihren Zusammenhang mit dem Stimmapparat genaueste, auf der Basis streng wissenschaftlicher Forschung beruhende Aufklärung und zugleich ein reiches praktisches Übungsmaterial bietet, mit dessen Hilfe es dem Sänger ermöglicht wird, diese Muskeln

systematisch zu entwickeln und zu schulen. Die Atemfrage ist auf dem Gebiete der redenden Künste stets eine Lebensfrage gewesen, daher hat sich dies kleine Buch auf diesem Gebiete längst als ein unentbehrlicher Führer eingebürgert und wird auch in seiner neuen Gestalt noch vielen Studierenden bei dem quälenden Zweifel: wie soll man denn eigentlich atmen? aus dem Wirrwarr des „Methodenunfugs" den rechten Weg von der Natur zur Kunst weisen.

Richtig Atmen. Atemgymnastik für Gesunde, Schwache und Kranke von Leo Kofler. Aus dem Englischen übersetzt von Hedwig Andersen. Mit einer Einleitung von Geh. Med.-Rat Prof. Dr. Eulenburg. 2., unveränderte Aufl. VIII, 48 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 1.—, gebunden M. 2.—.

Dieses Büchlein wendet sich vornehmlich an alle diejenigen, die regelmäßig Atemgymnastik treiben. In anschaulicher Weise, unterstützt durch eine Reihe hübscher Abbildungen, werden darin Anleitungen zur sachgemäßen Ausführung solcher Übungen gegeben.

Wie wertvoll Atemübungen sind, erhellt aus der Tatsache, daß sie vielfach von Ärzten verordnet und in Sanatorien, Luftkurorten usw. täglich unter fachmännischer Leitung ausgeführt werden. Das vielfach anerkannte Buch sei daher erneut zur Anschaffung empfohlen.

Vom Musikalisch-Schönen von Eduard Hanslick. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. 11. Auflage. X, 174 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Vom Musik-Traktate Gregors des Großen von P. Coelestin Vivell, OSB, aus der Beuroner Kongregation in Seckau (Steiermark). Eine Untersuchung über Gregors Autorschaft und über den Inhalt der Schrift, mit Druckerlaubnis der kirchlichen Obern. X, 151 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Die Studie gilt in erster Linie dem Musikforscher; allein sie wird auch für die Bibliographen von Interesse sein, besonders für die Bibliothekare, welche handschriftliche Bestände in ihrer Obhut haben oder noch erwerben können.

Akkorde. Gesammelte Aufsätze von Felix Weingartner. IV, 306 Seiten, 8⁰. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.—.

Mit dem ihm eigenen Freimut berührt der Verfasser die verschiedensten Zweige unseres musikalischen Lebens. Nicht selten wird ein polemischer Ton angeschlagen, während andererseits an vielen Stellen ein gesunder Humor durchbricht und auch der schlichten Plauderei ein Platz eingeräumt ist. Nur der geringste Teil der Aufsätze berührt theoretische Fragen; die meisten wenden sich an das allgemeine künstlerische Interesse, so daß dieses Buch auch dem Nichtfachmann eine willkommene Anregung bietet.






BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20378 1221

